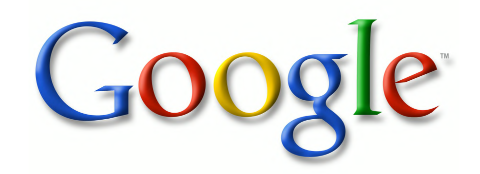


This is a digital copy of a book that was preserved for generations on library shelves before it was carefully scanned by Google as part of a project to make the world's books discoverable online.

It has survived long enough for the copyright to expire and the book to enter the public domain. A public domain book is one that was never subject to copyright or whose legal copyright term has expired. Whether a book is in the public domain may vary country to country. Public domain books are our gateways to the past, representing a wealth of history, culture and knowledge that's often difficult to discover.

Marks, notations and other marginalia present in the original volume will appear in this file - a reminder of this book's long journey from the publisher to a library and finally to you.

Usage guidelines

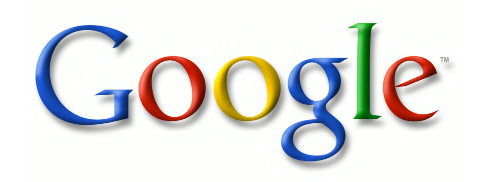
Google is proud to partner with libraries to digitize public domain materials and make them widely accessible. Public domain books belong to the public and we are merely their custodians. Nevertheless, this work is expensive, so in order to keep providing this resource, we have taken steps to prevent abuse by commercial parties, including placing technical restrictions on automated querying.

We also ask that you:

+ *Make non-commercial use of the files* We designed Google Book Search for use by individuals, and we request that you use these files for personal, non-commercial purposes.
+ *Refrain from automated querying* Do not send automated queries of any sort to Google's system: If you are conducting research on machine translation, optical character recognition or other areas where access to a large amount of text is helpful, please contact us. We encourage the use of public domain materials for these purposes and may be able to help.
+ *Maintain attribution* The Google "watermark" you see on each file is essential for informing people about this project and helping them find additional materials through Google Book Search. Please do not remove it.
+ *Keep it legal* Whatever your use, remember that you are responsible for ensuring that what you are doing is legal. Do not assume that just because we believe a book is in the public domain for users in the United States, that the work is also in the public domain for users in other countries. Whether a book is still in copyright varies from country to country, and we can't offer guidance on whether any specific use of any specific book is allowed. Please do not assume that a book's appearance in Google Book Search means it can be used in any manner anywhere in the world. Copyright infringement liability can be quite severe.

About Google Book Search

Google's mission is to organize the world's information and to make it universally accessible and useful. Google Book Search helps readers discover the world's books while helping authors and publishers reach new audiences. You can search through the full text of this book on the web at http://books.google.com/



A propos de ce livre

Ceci est une copie numérique d'un ouvrage conservé depuis des générations dans les rayonnages d'une bibliothèque avant d'être numérisé avec précaution par Google dans le cadre d'un projet visant à permettre aux internautes de découvrir l'ensemble du patrimoine littéraire mondial en ligne.

Ce livre étant relativement ancien, il n'est plus protégé par la loi sur les droits d'auteur et appartient à présent au domaine public. L'expression "appartenir au domaine public" signifie que le livre en question n'a jamais été soumis aux droits d'auteur ou que ses droits légaux sont arrivés à expiration. Les conditions requises pour qu'un livre tombe dans le domaine public peuvent varier d'un pays à l'autre. Les livres libres de droit sont autant de liens avec le passé. Ils sont les témoins de la richesse de notre histoire, de notre patrimoine culturel et de la connaissance humaine et sont trop souvent difficilement accessibles au public.

Les notes de bas de page et autres annotations en marge du texte présentes dans le volume original sont reprises dans ce fichier, comme un souvenir du long chemin parcouru par l'ouvrage depuis la maison d'édition en passant par la bibliothèque pour finalement se retrouver entre vos mains.

Consignes d'utilisation

Google est fier de travailler en partenariat avec des bibliothèques à la numérisation des ouvrages appartenant au domaine public et de les rendre ainsi accessibles à tous. Ces livres sont en effet la propriété de tous et de toutes et nous sommes tout simplement les gardiens de ce patrimoine. Il s'agit toutefois d'un projet coûteux. Par conséquent et en vue de poursuivre la diffusion de ces ressources inépuisables, nous avons pris les dispositions nécessaires afin de prévenir les éventuels abus auxquels pourraient se livrer des sites marchands tiers, notamment en instaurant des contraintes techniques relatives aux requêtes automatisées.

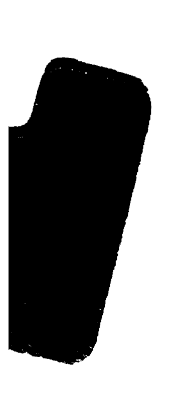
Nous vous demandons également de:

+ *Ne pas utiliser les fichiers à des fins commerciales* Nous avons conçu le programme Google Recherche de Livres à l'usage des particuliers. Nous vous demandons donc d'utiliser uniquement ces fichiers à des fins personnelles. Ils ne sauraient en effet être employés dans un quelconque but commercial.
+ *Ne pas procéder à des requêtes automatisées* N'envoyez aucune requête automatisée quelle qu'elle soit au système Google. Si vous effectuez des recherches concernant les logiciels de traduction, la reconnaissance optique de caractères ou tout autre domaine nécessitant de disposer d'importantes quantités de texte, n'hésitez pas à nous contacter. Nous encourageons pour la réalisation de ce type de travaux l'utilisation des ouvrages et documents appartenant au domaine public et serions heureux de vous être utile.
+ *Ne pas supprimer l'attribution* Le filigrane Google contenu dans chaque fichier est indispensable pour informer les internautes de notre projet et leur permettre d'accéder à davantage de documents par l'intermédiaire du Programme Google Recherche de Livres. Ne le supprimez en aucun cas.
+ *Rester dans la légalité* Quelle que soit l'utilisation que vous comptez faire des fichiers, n'oubliez pas qu'il est de votre responsabilité de veiller à respecter la loi. Si un ouvrage appartient au domaine public américain, n'en déduisez pas pour autant qu'il en va de même dans les autres pays. La durée légale des droits d'auteur d'un livre varie d'un pays à l'autre. Nous ne sommes donc pas en mesure de répertorier les ouvrages dont l'utilisation est autorisée et ceux dont elle ne l'est pas. Ne croyez pas que le simple fait d'afficher un livre sur Google Recherche de Livres signifie que celui-ci peut être utilisé de quelque façon que ce soit dans le monde entier. La condamnation à laquelle vous vous exposeriez en cas de violation des droits d'auteur peut être sévère.

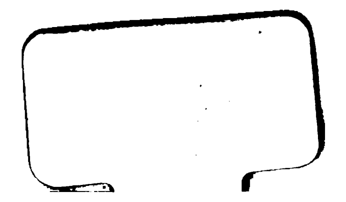
À propos du service Google Recherche de Livres

En favorisant la recherche et l'accès à un nombre croissant de livres disponibles dans de nombreuses langues, dont le français, Google souhaite contribuer à promouvoir la diversité culturelle grâce à Google Recherche de Livres. En effet, le Programme Google Recherche de Livres permet aux internautes de découvrir le patrimoine littéraire mondial, tout en aidant les auteurs et les éditeurs à élargir leur public. Vous pouvez effectuer des recherches en ligne dans le texte intégral de cet ouvrage à l'adresse `http://books.google.com`

KF 15215



PAUL JOSEPH SACHS



LAMBERT LOMBARD

PEINTRE ET ARCHITECTE

PAR

JULES HELBIG

> Ma di tutti i sopradetti e stato maggiore Lamberto Lombardo da Liege, gran letterato, giudizoso pittore ed architteto eccellente.
>
> VASARI, *Di diversi artifici fiammingki.*



Étude accompagnée du portrait de Lombard, par lui-même, conservé au Musée de Cassel, et de 5 autres phototypies d'après les œuvres du maître.

BRUXELLES
IMPRIMERIE DE Ve JULIEN BAERTSOEN, SUCCr DE BOLS-WITTOUCK
GRAND'PLACE, 5

1893

A Monsieur E. Fétis, Membre de l'Académie royale de Belgique
Hommage de l'auteur
J. Helbig

Extrait du *Bulletin des Commissions royales d'art et d'archéologie*

LAMBERT LOMBARD

PEINTRE ET ARCHITECTE

LAMBERT LOMBARD

PEINTRE ET ARCHITECTE

PAR

JULES HELBIG

Ma di tutti i sopradetti e stato maggiore Lamberto Lombardo da Liege, gran letterato, giudizoso pittore ed architteto eccellente.

VASARI, *Di diversi artifici fiamminghi.*

Étude accompagnée du portrait de Lombard, par lui-même, conservé au Musée de Cassel, et de 5 autres phototypies d'après les œuvres du maître.

BRUXELLES
IMPRIMERIE DE Ve JULIEN BAERTSOEN, SUCCr DE BOLS-WITTOUCK
GRAND'PLACE, 5

1893

KF15215

HARVARD
UNIVERSITY
LIBRARY

c



LAMBERT LOMBARD

Portrait peint par lui-même, conservé au Musée de Cassel.

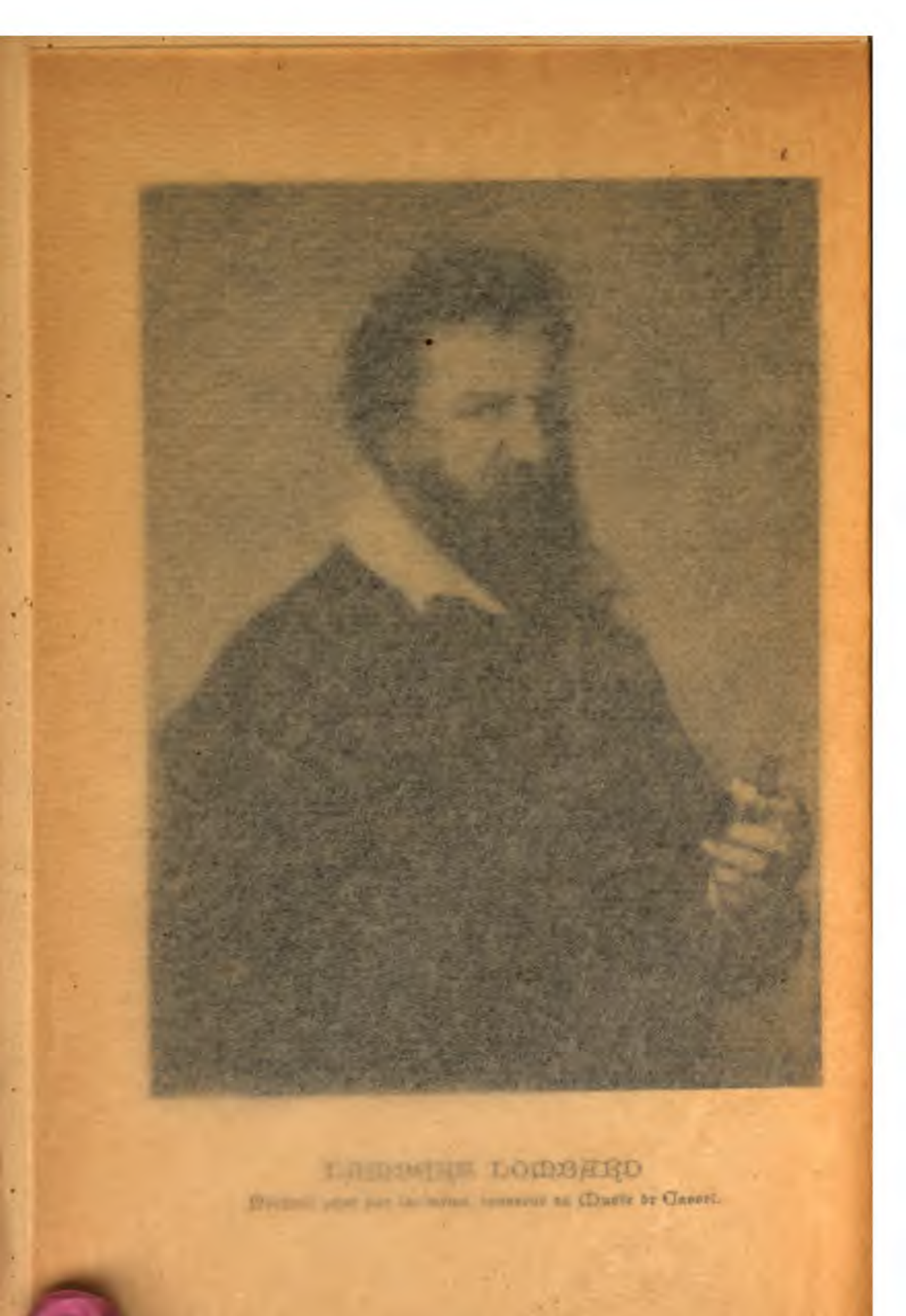
Phototypie B. Kühlen M. Gladbach (Germania)

[illegible]AMBERT LOMBARD

[illegible] ET ARCHITECTE

[illegible]UCTION.

[illegible] des [illegible] le nom et les œuvres ont [illegible] dans la première moitié du [illegible] une prédilection particu[illegible] du nôtre [illegible] d'entre eux ont été l'objet [illegible]rquables [illegible] recherches et les études au[illegible] livrés [illegible] : Holbein, Albert Dürer, [illegible]arc-Antoine, [illegible] Cousin et bien d'autres [illegible]aphes [illegible] érudits, aussi persévérants, [illegible] entrepris, qu'habiles à en



LAMBERT LOMBARD

Portrait peint par lui-même, conservé au Musée de Cassel.

LAMBERT LOMBARD

PEINTRE ET ARCHITECTE

INTRODUCTION.

La plupart des maitres dont le nom et les œuvres ont marqué à la fin du xve et dans la première moitié du xvie siècle, ont été étudiés avec une prédilection particulière au cours du nôtre. Plusieurs d'entre eux ont été l'objet de livres remarquables par les recherches et les études auxquelles se sont livrés leurs auteurs : Holbein, Albert Dürer, Michel-Ange, Marc-Antoine, Jean Cousin et bien d'autres ont eu des biographes aussi érudits, aussi persévérants, aussi passionnés pour le travail entrepris, qu'habiles à en

présenter les résultats. Ces écrivains ont obéi en cela à un courant qui se fait sentir de plus en plus, au grand profit de l'histoire des beaux-arts. Notre époque s'est éprise des recherches historiques, surtout de celles qui ont pour objet le développement de la pensée, les manifestations de l'esprit, la culture des lettres et des arts, la marche progressive de la civilisation. Les hommes qui s'y adonnent, généralement âpres au travail, ne renoncent à poursuivre la tâche entreprise qu'après avoir examiné sous toutes ses faces la question posée, qu'après avoir tiré des monuments et des documents soumis à leurs investigations, toute la lumière qu'ils pouvaient donner. Pour l'étude des œuvres d'art, les procédés modernes de reproduction et surtout la photographie ont singulièrement facilité les comparaisons à faire entre les œuvres d'un même artiste et celles qui lui sont attribuées, souvent disséminées dans des collections très éloignées les unes des autres. Par ces rapprochements, le sens critique, l'esprit de comparaison et de déduction s'est affiné et les règles d'une critique historique toujours plus sévère et plus sceptique, se sont naturellement étendues et appliquées au domaine de l'art.

Il n'est pas étonnant d'ailleurs que le xvie siècle si fécond par les grands maîtres qui l'ont illustré, si énergique et si passionné dans la lutte des croyances et des idées qui ont

généralement inspiré leur génie et qui se reflètent parfois avec une éloquence remarquable dans leurs œuvres, ait un attrait particulier pour l'observateur et l'écrivain d'art. Il est si agréable de s'abandonner à une admiration facile à justifier et qu'on a la certitude de voir partager; lorsque l'architecte, le peintre, le sculpteur et les autres ouvriers des arts du dessin ont légué à notre temps un œuvre considérable, des travaux qui ont été respectés par le temps et les hommes, l'historien est singulièrement à l'aise; il nage pour ainsi dire en pleine eau et l'inspiration de l'artiste enflamme celle de son biographe; il n'a qu'à puiser dans un riche trésor pour offrir à ses lecteurs tout un écrin de joyaux et lui faire accepter des impressions si faciles à comprendre, si agréables à communiquer aux esprits accessibles au charme des beaux-arts.

Lambert Lombard est une de ces figures d'artiste qui appartiennent bien, et par leur caractère propre et par la nature de leur talent, à la période que nous venons de rappeler, mais les ressources qu'offre un œuvre connu, intact dans ses pages importantes, dans ses morceaux de choix, feront entièrement défaut à son historien. Le nom de ce maître a été souvent répété et les éloges ne lui ont pas fait défaut. Les auteurs contemporains, les savants et les artistes, ses disciples, dont plusieurs aussi ont atteint la célébrité,

ont fait à Lambert Lombard une auréole de gloire dont nous voyons à la vérité les rayons, mais dont le foyer semble se soustraire à nos regards. Il semble avoir passé sur le firmament de l'art comme une sorte de météore dont la lumière n'apparaît plus aujourd'hui que par les suffrages de ses contemporains. Les meilleurs titres du peintre à la renommée, ses peintures murales et ses retables d'autel, ont disparu. Artiste presque insaisissable dans ses travaux, il n'est peut-être pas de peintre auquel on ait attribué autant de tableaux, et il n'en est aucun peut-être auquel on ait, comme à Lombard, tout contesté. Nous aurons donc à examiner la cause de ces pertes, les raisons pour lesquelles le temps paraît avoir été si cruel pour les créations de son pinceau et comment une sorte de fatalité semble s'être attachée à les détruire. Les constructions que l'on doit à l'architecte qui le premier introduisit sur les bords de la Meuse le style et les principes de la renaissance italienne, n'existent plus, à peu d'exceptions près. Lombard, aux yeux de ses contemporains, était un lettré, un érudit. Il a été le premier collectionneur d'antiquités et notamment de médailles dont il soit question dans l'ancien pays de Liége. Ce n'était pas seulement un homme instruit, c'était encore un penseur; il doit avoir consigné par écrit ses principes d'esthétique, ses méditations sur un art qu'il ne se contentait pas de cultiver

pour subvenir aux besoins de son existence, mais qu'il aimait avec passion, dont il savait disserter en philosophe, cherchant à en faire goûter les beautés à ses élèves et à ses amis. De ses écrits, des épanchements de sa plume, une seule lettre nous est restée, conservée par cette Italie moins dédaigneuse que le pays natal de l'artiste et de tout temps jalouse de la conservation des œuvres de l'art et des documents qui s'y rapportent. Que nous reste-t-il donc d'une vie laborieuse et d'un esprit orné de dons si divers? Seuls les dessins, les inventions de son crayon, les études, les esquisses, produits d'une activité créatrice et d'une imagination féconde, subsistent encore en grand nombre. S'ils ne nous donnent pas toute la mesure de l'artiste, ils nous initient, avec les quelques tableaux que l'on peut très légitimement lui attribuer, à sa manière, au style qui lui est propre, aux procédés particuliers par lesquels il aimait à fixer sa pensée. Ils permettent de juger de l'inventeur, de la fécondité de l'ouvrier de la pensée; ils font connaître chez le maître le don par excellence de l'artiste et du poète, l'imagination. Mais avant d'aborder l'examen des travaux de Lambert Lombard, nous chercherons à connaître sa vie telle qu'elle apparaît d'après le récit des auteurs et quelques documents parvenus jusqu'à nous.

IN EFFIGIEM LOMBARDI, A. M.



Αὐτὸς ἑαυτοῦ σῶμα γράφεν Λόμβαρδος ἄριστος·
ἤθεα καὶ ψυχὴν Λαμψονίοιο γραφίς.

I

Lambert Lombard est né à Liége, au quartier d'Avroy, situé en dehors des portes et de l'enceinte fortifiée de la ville, séparé autrefois de celle-ci par un bras de la Meuse qui a été seulement comblé au commencement de ce siècle. Mais le quartier n'était pas sans importance; il comprenait les églises de Sainte-Véronique et de Saint-Christophe, différentes abbayes et couvents, et s'il n'avait pas de remparts pour le protéger des incursions à main armée, il possédait plusieurs manoirs et maisons de patriciens entourés de fossés et capables de se défendre contre un coup de main. Une cour de justice existait en Avroy dès le XI[e] siècle; sa juridiction s'étendait sur une vaste circonscription et assurait à ce quartier une existence indépendante, à bien des égards, de la cité épiscopale. Le père de Lambert, Grégoire Lombard, était bourgeois de Liége; il appartenait au métier des mangons (bouchers) et avait épousé la fille de Léonard de Sart, homme considéré, investi de différentes fonctions publiques; mais, la longue série de malheurs qui avaient compromis l'existence de la principauté et ruiné ses habitants, pesaient aussi sur la famille de Lombard. Elle était nombreuse et pauvre. On n'a pu fixer encore avec exactitude la date de la naissance de Lambert, mais il est très probable qu'elle eut lieu en 1505 (1).

---

(1) La date de 1505 est donnée par L. Abry, *Les hommes illustres de la nation liégeoise*, p. 153. Édités par H. Helbig et S. Bormans pour la Société des Bibliophiles liégeois, 1867.

Abry écrivit probablement un siècle après la mort de Lombard, et son langage

A en croire ses biographes, les marques d'aptitude et d'un goût décidé pour l'étude ne tardèrent pas à se produire. Mais pour un enfant porté au désir de savoir et prédestiné, pour ainsi dire, à chercher sa voie dans la carrière aussi séduisante qu'ardue des arts, il était difficile de naître sous une étoile moins favorable. Trente-sept ans, à peine l'espace d'une génération, s'étaient écoulés depuis la catastrophe qui avait réduit la ville en un monceau de cendres. Le règne d'un seul prince qui s'est dérobé aux devoirs de l'épiscopat, séparait la naissance de l'artiste de la date néfaste de 1468. Jean de Horne mourait en 1505, après avoir succédé à Louis de Bourbon, le faible et malheureux prince dont le régime incapable avait amené une situation qui devait aboutir aux sévices de l'implacable vengeance de Charles le Téméraire. La mort de Louis de Bourbon, assassiné en 1482 par Guillaume de la Marck, avait ensuite déchaîné pendant une série d'années une guerre acharnée entre les deux familles puissantes des de Horne et des la Marck. Les luttes sanglantes de ces partis devaient

---

diffus et incorrect le rend parfois inintelligible. Cependant comme, en sa qualité de peintre et de graveur, il fréquentait les ateliers des artistes de son temps et qu'il s'est donné beaucoup de peine pour faire des recherches et les consigner par écrit avec grande conscience, les renseignements donnés sur Lombard sont précieux. Ils ont une valeur historique d'autant plus grande qu'ABRY a pu encore voir dans plusieurs églises des retables et d'autres peintures de Lombard, dont il signale lui-même la disparition.

La date de 1505, donnée comme celle de la naissance de Lombard, est confirmée par le portrait gravé qui se trouve en tête de l'opuscule *Lamberti Lombardi apvd Ebvrones pictoris celeberrimi vita*, de Lampsonius. Le portrait, gravé en 1551, dont nous donnons la reproduction, porte l'inscription suivante : *Lambertvs Lombardvs, pictor ebvronensis. Anno aet. XLV.*

En 1551, Lombard avait effectivement 45 ans accomplis.

étouffer dans son germe l'effort dont un peuple énergique était encore capable pour sa régénération. Il est aisé de comprendre ce que le culte des arts et les moyens de formation pour un jeune artiste avaient pu devenir dans une petite nation foulée et appauvrie, où longtemps les plus mauvais instincts des nobles comme ceux de la populace étaient déchaînés. Bien peu de peintres jouissaient alors de quelque notoriété à Liége. Le seul d'entre eux, dans lequel on a voulu voir l'initiateur de Lombard, était le bénédictin Jean de Looz, connu par les peintures murales exécutées à l'église abbatiale de Saint-Laurent et dans la chapelle du prince-évêque Érard de la Marck au château de Huy. Mais le peintre chroniqueur est mort en 1516; il est donc bien difficile d'admettre que son enseignement ait pu avoir une influence appréciable sur l'enfant alors âgé de dix ans, dont probablement l'apprentissage n'était guère commencé.

Il est vrai qu'en dehors de l'abbé de Saint-Laurent, l'histoire nous a conservé le nom d'un autre religieux de la même maison, Pâquier de Bierset ou Paschasius Berselius Il avait pris l'habit à Saint-Laurent, en 1521, et y est décédé en 1535 (1). Mais ce moine artiste qui était plutôt un érudit, paraît avoir réservé le travail de son pinceau au décor d'une chapelle de l'abbatiale où il disait quotidiennement la messe. Il existe donc bien peu de probabilité qu'il ait pu être le maître du jeune artiste laïque avec lequel il n'a probablement eu aucun contact. Cependant, quel que fût l'état de déchéance

---

(1) CHAPEAVILLE, III, 329 : Sub finem Maii obiit Paschasius Berselius ad S. Laurentium prope Leodium Monachus, Orator et poeta insignis...

profonde dans lequel se trouvait la principauté aux premières années du XVI[e] siècle, ce serait une erreur de croire que toute vie intellectuelle ou artistique y fût suspendue. Le travail des arts, à cette époque, malgré les malheurs du temps, était mêlé à presque toutes les manifestations de la vie publique et privée; souvent il répondait à des besoins qui font aujourd'hui appel à l'industrie. D'autre part, l'exercice de l'art et celui du métier étaient fréquemment entre les mêmes mains, et le peintre qui aurait eu des difficultés à subsister en se tenant dans les régions élevées de sa profession, ne croyait pas déroger en peignant des bannières, des épitaphes, les armoiries du patricien ou les pages d'un missel, lorsque les lois de sa corporation ne lui interdisaient pas l'enluminure des livres.

Aussi, malgré l'influence néfaste que dut exercer sur la culture des arts la période historique que nous venons de rappeler, nous trouvons, vers la fin de la seconde moitié du XV[e] siècle, des vestiges, quelques noms et même quelques peintures auxquels le maître de Lombard n'était peut-être pas étranger. Il existe au Musée diocésain de Liége deux panneaux de petite dimension, réunis autrefois en un diptyque, donné en 1495 à la cathédrale Saint-Lambert par le grand chantre Ex Palude. Ce dignitaire y est représenté à genoux, revêtu du costume de sa charge, l'écu armorié de son blason à ses pieds et tenant en mains le bâton cantorial dont il avait fait hommage à la cathédrale de Liége. Il assiste, dans l'attitude de la prière, à la scène du martyre de saint Lambert. Sur l'autre feuillet est représenté la Nativité. Ce diptyque ne s'ouvrait que trois fois au cours de l'année : à la fête de saint Lambert, à celle de Noël et

à l'Assomption de la Sainte Vierge. Les côtés extérieurs, peints en grisaille, représentent le Jugement de Salomon et le Christ renvoyant la femme adultère (1).

Différents noms de peintres sont cités à la même époque, celui de Demeuse entre autres. M. le chevalier de Borman a trouvé dans le testament d'une béguine nommée Christine Swelden, un *Arnoldus pictor*, alias Kempenners, qui figure dans les documents comme exécuteur testamentaire, en 1483, et qui très probablement est le même qu' « Arnoldus pictor » mentionné à diverses reprises pour de menus travaux dans les registres paroissiaux de l'église Saint-Martin, à Liége, aux dates de 1435 et de 1440. Un peintre Antoine, chargé d'exécuter des œuvres plus considérables, apparaît dans les comptes des chapitres de Saint-Pierre et de Saint-Martin, à Liége, en 1460 et en 1478. Nous le trouvons dans la même ville en 1476, mais chargé d'exécuter, pour une salle attenante à l'église Saint-Aubin, à Namur, une peinture importante représentant le Jugement dernier (2). Ce peintre Antoine, associé à son fils, travaillait encore à Liége en 1502, comme le prouve un contrat passé avec Jean Verger, curé à Waremme, récemment trouvé aux archives de Liége (3).

Enfin, il a existé dans les églises et les oratoires du pays

---

(1) *Catalogue de l'exposition de l'art ancien au pays de Liége.* Liége, Grandmont-Donders, MDCCCLXXXI. Peinture, p. 65.

(2) PINCHART, *Archives des arts, sciences et lettres. Documents inédits*, t. II, p. 159, et t III, p 190.

(3) Bulletin IV. *Société des bibliophiles liégeois. Documents inédits*, publiés par Ed. PONCELET, p. 265.

de Liége des peintures murales fort nombreuses, sur lesquelles, à la vérité, les renseignements historiques font souvent défaut, mais que par leur style, le caractère et le costume des figures, il est aisé de rapporter à la seconde moitié du xve ou au commencement du xvie siècle.

Il semblait nécessaire de rappeler ces souvenirs afin de mettre l'artiste, dont nous cherchons à étudier les débuts, dans le milieu historique qui lui convient. L'art d'ailleurs vit de traditions et il importe de nous arrêter un instant à celles qui existaient au moment de la première jeunesse de Lombard, d'autant que précisément celui-ci s'est employé, dès qu'il a été en possession de son talent, à rompre ces traditions pour faire entrer l'art septentrional dans les voies nouvelles importées d'Italie. En effet, tout ce que nous connaissons des monuments de l'architecture, comme des créations des arts décoratifs, dans la principauté de Liége jusqu'au commencement du xvie siècle, semble établir à l'évidence que rien de l'esprit de la renaissance n'y avait pénétré. Au contraire, une fidélité naïve aux traditions de l'art du moyen âge y apparait comme le caractère dominant de cette époque, où d'ailleurs les rapports avec l'Italie, en dehors de ceux que le clergé a de tout temps entretenus avec Rome, n'ont guère laissé de traces dans l'histoire. Aussi, la plupart des écrivains, en parlant de la jeunesse de Lombard, ne croient pouvoir s'appesantir assez sur le mauvais goût qui régnait alors. Leur jugement, sans doute, a souvent été frappé d'un appel trop justifié. Du reste, ils sont sobres de détails; un seul auteur, qui n'a pas été imprimé, mais qui, relativement récent, mérite cependant crédit par ses recherches consciencieuses, cite Jean Demeuse comme le

premier maître de Lombard (1). Assurément cet artiste était pénétré encore de l'esprit de tradition contre lequel l'élève devait réagir plus tard.

La qualité dominante de cette jeune intelligence, prête à prendre son élan vers l'avenir que son génie lui faisait entrevoir, c'est le désir de savoir, la volonté d'apprendre. Malheureusement, la situation des parents, appauvris par les épreuves de la patrie, n'était guère de nature à favoriser ces aspirations. L'école où l'enfant fut placé était insuffisante. Il aurait voulu apprendre les langues anciennes, toujours nécessaires, indispensables alors surtout, mais ce complément d'instruction dut lui être refusé. Lombard en ressentit si douloureusement le besoin qu'il tenta de suppléer plus tard à cette lacune; mais il n'était plus temps; il fut bientôt absorbé par les travaux de son art, et les études nécessaires pour y progresser. Du reste, l'adolescent dut renoncer de bonne heure à l'école pour entrer en apprentissage, probablement chez le peintre Demeuse que nous venons de nommer, afin de se mettre le plus tôt possible en mesure de gagner le pain quotidien.

Il semble probable que celui-ci employait son disciple à

---

(1) *Mémoire pour servir à l'histoire des artistes de la province de Liége* (H. Hamal).

L'auteur ajoute que Jean Demeuse passait alors pour excellent artiste. Il était un des plus célèbres philosophes de son temps, avait une bibliothèque fort rare et était versé dans les antiquités.

Abry, sans le désigner comme maître de Lombard, dit, en parlant de Demeuse : « Ayant succédé à Laurent et Jean de Weert jusqu'en 1525. » Nous ne savons où Hamal a puisé le renseignement qu'il donne, mais celui-ci concorde avec la date fournie par Abry. Ce dernier cite, comme œuvre de ce peintre, une *Adoration des Mages* qui se trouvait alors dans l'église des PP. Augustins près de Liége. V. *Hommes illustres*, p. 151.

des travaux d'ordre secondaire; heureusement, l'apprenti avait une volonté puissante et sentait instinctivement que la valeur véritable de l'artiste dépend moins de l'enseignement reçu que du développement spontané, de la culture personnelle du génie naturel; aussi, quel qu'ait été le talent du maître, les progrès de l'élève furent rapides.

Il est à regretter que nous manquions à peu près complètement de renseignements sur la première période de la carrière de Lombard. Il paraît qu'il ne tarda pas à voyager, et que, séduit par la réputation et les gravures d'Albert Dürer, il se serait rendu en Allemagne. Mais ce pays est grand, et l'on ne nous fait connaître ni les régions qu'il a pu parcourir ni les résultats auxquels il a pu atteindre.

Il est probable cependant que, dès cette époque, le jeune artiste a dû se trouver en contact avec le prince-évêque de Liége le cardinal Érard de la Marck, qui, depuis l'année de la naissance de Lombard, régnait sur le pays. Mais, encore une fois, les renseignements, appuyés sur des documents précis, nous font absolument défaut pour cette période. Nous ne tarderons pas à le trouver engagé avec le prince-évêque de Liége, dans des relations qui devaient avoir l'influence la plus décisive sur la nature de son talent et le développement de sa destinée.

Encore fort jeune (1), Lombard, doué d'un caractère primesautier, ne sachant ni beaucoup compter, ni prévoir les difficultés matérielles de la vie, se maria avec une jeune fille aussi dénuée que lui-même des dons de la fortune; mais si les liens qu'il venait de contracter étaient de nature à porter

(1) Suivant Abry, il avait vingt-deux ans.

atteinte à l'indépendance qui semble une des nécessités de la carrière de l'artiste, ils furent loin de paralyser son courage. Son énergie lui permit de concilier ses nouveaux devoirs avec la poursuite des études et des progrès qu'il voulait continuer à faire.

II

C'est peu après son mariage que Lombard se rendit à Middelbourg, où il obtint du travail, probablement sous la direction de Jean Gossaert; il y fit un séjour prolongé et semble même y être retourné à plusieurs reprises. Malgré nos recherches, nous n'avons pu découvrir la nature des relations qui ont dirigé les pas du jeune artiste vers Middelbourg pour y chercher du travail et se perfectionner dans l'art. Les rapports commerciaux ou politiques entre la principauté de Liége, fort appauvrie alors, et l'île de Walcheren, dont la situation était très florissante, notamment par le commerce des vins, étaient à peu près nuls. Middelbourg, chef-lieu de la Zélande, ville hanséatique considérable, avait précisément à cette époque des travaux importants en voie d'exécution, pour lesquels elle appelait le concours des artistes les plus réputés des Flandres. En 1468, l'année même où Charles le Téméraire mettait à feu et à sang la principauté, présidant en personne à la mise à sac de sa capitale, on posait, d'après la volonté de ce même prince, la première pierre du magnifique hôtel de ville, bâti sur les plans de l'architecte Antoine Keldermans, de Malines. Cette construction n'était pas achevée dans toutes ses parties lorsque le peintre liegeois vint travailler à Middelbourg. En 1492, un incendie avait dévoré la belle abbaye des Pré-

montrés, bâtie au centre de la ville et dont la reconstruction fut commencée d'une manière somptueuse, immédiatement après cette catastrophe. La décoration intérieure de ces riches édifices devait nécessairement appeler à Middelbourg tout un groupe d'artistes, de peintres notamment, et il est probable que c'est là que Lombard entra en relations de travail avec plusieurs peintres de renom, parmi lesquels il faut nommer Jean de Maubeuge et Arnold Ursus ou de Beer, qui sans doute excitèrent toute son émulation. Il s'y trouva bientôt en rapport avec Michel Zagrius, greffier de la ville, grand amateur des beaux-arts, qui aimait à visiter l'atelier de Lombard et à disserter avec lui. Zagrius était un homme instruit, adepte de l'humanisme, qui, à cette époque, commençait à gagner des fervents dans les Pays-Bas.

Il attisa l'enthousiasme naissant de l'artiste pour l'antiquité classique et chercha à lui faire comprendre la nécessité de diriger ses études dans ce sens; il remplit le jeune Liégeois d'admiration pour la science de Pline notamment, et en général pour la supériorité des anciens. Convaincu de l'utilité de cette direction, Lombard se mit avec beaucoup d'ardeur à apprendre les éléments du grec et du latin. Mais il comprit bientôt qu'il est un temps pour toute chose et que celui des études de ce genre était passé pour un artiste sans fortune. Lombard était, en effet, entré dans toute la réalité de la vie, c'est-à-dire dans la lutte pour le pain quotidien ; il se sentait en outre pénétré du désir de se faire, à force de travail soutenu, une place au soleil de l'art. Force lui fut donc de renoncer aux langues savantes et de se contenter, pour connaître les grands hommes de l'antiquité, leurs théories, leurs principes et leurs préceptes relatifs aux beaux

arts, des traductions françaises ou italiennes qu'il pouvait se procurer. Mais, à partir de ce moment, il s'attacha à la lecture des anciens. Il se familiarisa ainsi non seulement avec les historiens, mais il lut les poètes, les philosophes et notamment ceux qui traitent de morale. Lombard se forma ainsi un fond d'érudition qui lui permit de fréquenter, sans trop de désavantage, les hommes les plus distingués de son temps; sa conversation était recherchée par eux, et son esprit naturel le mettait à même de donner souvent du relief à la science acquise dans les livres.

Nous venons de rappeler que c'est à Middelbourg qu'il apprit à connaître Jean de Maubeuge (Gossaert) et c'est très probablement à ce maître que Lombard dut les progrès notables qu'il fit dans l'art de la peinture. Il étudia aussi avec Arnold de Beer (Ursus), d'Anvers, et fit la connaissance à la même époque de Jean Schoreel. On ignore s'il travailla quelque temps à Anvers; mais c'est aussi à Middelbourg qu'il fit les premières études de l'architecture de la renaissance. Les peintures de Gossaert, dont les fonds sont souvent décorés de riches constructions, ont été sans doute pour quelque chose dans cette initiation. Le contact avec ces différents artistes et les entretiens avec Zagrius eurent pour Lombard, à l'âge où l'esprit s'élance volontiers vers les horizons nouveaux, une influence décisive sur l'orientation de ses efforts. Mais c'est à son retour à Liége que le désir de prendre son essor en suivant les principes de la renaissance, alimentés par l'étude de l'antiquité, devait trouver pleine satisfaction. Il allait, en effet, y trouver les moyens d'entreprendre un voyage à Rome.

Nous avons fait connaître la situation douloureuse, la

déchéance politique et morale de la principauté de Liége, au moment de la naissance de Lombard. Tout semblait perdu alors, et cependant l'heure de la régénération était bien proche. A ce même moment précisément, un homme qui semblait appelé par la Providence à relever de leurs ruines la cité et le pays de Liége, allait prendre possession du gouvernement et monter sur le trône épiscopal. Érard de la Marck, membre de cette famille où l'on rencontrait tant d'énergie pour le mal comme pour le bien, et qui avait si souvent ensanglanté le pays; neveu du terrible sanglier des Ardennes qui avait impitoyablement immolé à sa haine Louis de Bourbon, Érard fut élu par le chapitre de Saint-Lambert, appuyé par les puissantes recommandations de Louis XII, roi de France, et du pape Jules II. L'élection eut lieu le 30 décembre 1505 et, lorsque suivant l'antique coutume, le chancelier de l'évêque défunt proclama solennellement, du haut du jubé de la cathédrale, en latin, en flamand et en français, le résultat du vote unanime de tous les membres du chapitre, ce fut, dans la foule pressée qui encombrait les nefs de l'église, une explosion de joie qui ajoutait ainsi son suffrage à cette élection régulière et incontestée.

Érard était préparé par son éducation à la dignité qui venait de lui être conférée. Poursuivant ses études à l'université de Cologne, il eut pour maîtres Jérôme Aleander et Arnold de Lude. Versé dans la littérature sacrée comme dans la littérature profane, doué par la nature d'aptitudes peu ordinaires et d'un esprit ouvert aux impressions délicates de l'art, Érard était encore d'un caractère ferme qui lui permit d'accepter sans crainte les difficultés de la situation. Le samedi saint de l'année 1506, il reçut à Sedan, où il s'était

retiré, la nouvelle de la confirmation de son élection par le Pape, et le 30 mai suivant, après s'être fait sacrer évêque à Tongres, il fit son entrée solennelle à Liége comme souverain du pays.

Dès son avènement, Érard inaugura une politique nouvelle : voulant assurer à ses États les bienfaits de la paix dont ils avaient grand besoin et la garantir par une neutralité armée, son premier souci fut de relever de leurs ruines les forteresses démantelées de Huy, de Stockhem, de Dinant et de Franchimont; de réparer les remparts démolis et incendiés de Liége, de fortifier les portes de Saint-Martin, de Sainte-Walburge et de Sainte-Marguerite par des travaux de défense et des tours solides. Toutes ces fortifications furent remaniées et complétées aussi rapidement que possible.

Mais l'activité du prince n'était pas absorbée par les soins de la politique et les travaux de l'art de la guerre. Dès l'année 1508, il fit commencer la reconstruction du palais incendié des princes, sur un plan si large et si somptueux qu'il devait consacrer à le réaliser non seulement des sommes très considérables, mais encore toutes les années d'un long règne, laissant à ses successeurs le soin de mettre la dernière main à l'édifice civil que l'on peut encore regarder actuellement comme le plus magnifique élevé sur les bords de la Meuse. Son intention était, comme nous le verrons plus tard, de l'orner, d'en décorer de peintures monumentales les murs et d'orner ses vastes galeries de sculptures et d'œuvres d'art qu'il voulait en partie faire venir d'Italie si cela était nécessaire. C'est à cette même époque et probablement à son inspiration que l'abbé de Saint-Jacques, Jean de Cromois ou de Coronmeuse, fit achever avec une magnificence remarquable

l'église de son abbaye bénédictine située sur la rive de la Meuse, à l'extrémité méridionale de la ville (1). Mais la sollicitude d'Érard s'étendait à la fois aux travaux de la statuaire, de la peinture et de l'orfèvrerie. Il fit peupler d'une série de statues l'un des porches de la cathédrale Saint-Lambert, connu sous le nom de « beau portail », par le sculpteur Soete, dont la famille était originaire de Maestricht, et le jour même de son élection, il affecta une somme fort importante à la confection d'une somptueuse pièce d'orfévrerie, un buste reliquaire destiné à recevoir le chef de saint Lambert, le patron vénéré du pays. En décrétant ce travail, le nouvel élu ne faisait qu'exécuter un projet conçu déjà assez longtemps avant lui par Guy de Brimeu, seigneur d'Humbercourt, chancelier du duc Charles de Bourgogne, l'instrument de ses terribles vengeances sur le malheureux pays de Liége, bien qu'il sût, paraît-il, concilier sa redoutable mission avec un goût très prononcé pour les reliques (2). Le travail fut confié à Henri

(1) 1515. Eodem anno perfectum est templum Monasterij D. Iacobi ordinis D. Benedicti, industria studioque Reverendi Domini Ioannis de Crommoese Abbatis. CHAPEAVILLE, III, 254-255.

Les armoiries d'Érard se voient encore peintes dans la voûte de l'ancienne église abbatiale.

(2) *Rerum Leodiensium sub Johanne Heinsbergio et Ludovico Borbonio episcopis opus Adriani de Veteri Busco monachi Sancti Laurentii Leodiensis.* Anno MCCCCLXIX. Dominus de Humbercourt desideravit habere de reliquiis S. Lamberti, propter quod decanus et canonici bis visitaverunt feretrum, et invenerunt corpus ejus et caput, et dixit mihi dominus decanus, quod caput vulnus habet a latere, retro auriculam. Et sic dominus de Humbercourt obtinuit de ossibus ejus, et deinceps quandocumque venit ad Leodium, fecit se primo duci ad S. Lambertum, et proposuit de faciendo capite S. Lamberti, adinstar capitis sancti Servatii, et obtulit, ut dixit, ad hoc XXX marchas argenti, et fuit locutus domino duci et domino Leodiensi, et dominis de capitulo, et etiam praelatis de contribuendo, et fuerunt multa verba, sed nihil. — *Amplissima collectio*. IV, 1348.

Soete, Suavius ou le Doux, artiste très capable qui, avec le concours de plusieurs autres orfèvres dirigés par lui, mit près de sept ans à l'exécution de ce reliquaire, solennellement inauguré l'an 1512. L'œuvre existe encore et elle est trop connue par les descriptions et les reproductions pour qu'il y ait lieu de la décrire de nouveau ; nous rappellerons seulement que si le travail est en argent doré en grande partie et enrichi de pierres précieuses, la tête du saint est peinte en carnation et serait, à en croire la tradition, le portrait d'Érard de la Marck. Le 12 avril, fête de la translation de saint Lambert, le buste reliquaire reçut les ossements sacrés qu'il était destiné à conserver et fut inauguré avec une pompe extraordinaire. Érard voulut chanter lui-même à la cathédrale une grand'messe à laquelle assistaient tous les membres du clergé et une affluence extraordinaire de peuple. A la fin de l'office divin, une procession magnifique sortit de la cathédrale et le reliquaire renfermant le chef du glorieux martyr, porté par les chanoines, fut montré triomphalement par les rues de la ville et, au retour, exposé à la vénération du peuple (1). Plus tard, Érard s'occupa avec une sollicitude particulière du mausolée somptueux qui, au milieu du chœur de la cathédrale, devait couvrir sa dépouille mortelle, et pendant tout le cours de son

(1) Ipso anno (1512), die 28 mensis aprilis, in festo translationis sancti Lamberti, idem reverendissimus dominus Erardus missam majorem solemniter celebravit in ecclesia Leodiensi, praesentibus secundariis ecclesiis, parochialibus quoque, ac religiosis universis. Qua completa, celebrata fuit processio solemnis et devota, in qua primum gloriosissimi martyris Lamberti caput cum sumptuoso praedicto opere deportatum est per quatuor canonicos majoris ecclesiae ingenti apparatu magnaque omnium alacritate et laetitia. *Chronique de* Jean de Brusthem (1506-1538). *Bulletin de l'Institut archéologique liégeois*, t. VIII, pp. 39 et 40.

règne, on trouve son nom associé à la plupart des œuvres d'art qui enrichissaient les églises et les abbayes du pays de Liége, dont les historiens font mention. C'est donc au milieu des travaux par lesquels se manifestait la régénération de la patrie que se passa la première jeunesse de Lombard, et si, au cours de cette période, les renseignements que nous possédons ne mentionnent aucun rapport entre le prince-évêque et le jeune artiste, comme ils le feront plus tard, il semble très probable que ces relations s'établirent dès que les progrès de Lombard lui assurèrent une certaine notoriété. Le jeune peintre, avide de science, de progrès, désireux d'atteindre au talent et à la renommée, ne pouvait se contenter, au point de vue des études, des ressources que sa ville natale lui offrait. Il se mit à voyager; quelques écrivains lui font parcourir une partie de la France et de l'Allemagne (1); mais il ne nous a pas été possible de trouver de traces de ces pérégrinations, sinon le renseignement fourni par Goltzius, que nous donnerons plus tard, et un croquis attribué à Lombard, dessiné d'après le monument romain d'Igel, à quelques lieues de Trèves. Il semble probable, d'ailleurs, à en juger par les premiers dessins du maître et par le passage d'une lettre écrite à la fin de sa vie, que les gravures de Martin Schoen et surtout celles d'Albert Dürer ne furent pas sans exercer une certaine action sur lui. Il y aurait même lieu de s'étonner du contraire, l'influence du grand maître allemand par le prestige de son nom et par ses gravures sur cuivre et sur bois très répandues alors, étant à peu près universelle de ce côté des Alpes. Le voyage que

(1) C'est notamment l'opinion de Van Mander. V. HYMANS, t. I, p. 207.

Dürer entreprit dans les Pays-Bas en 1520, — il passa à Saint-Trond, une des villes de la principauté, le jour de Sainte-Marguerite, — devait appeler sur lui l'attention de ceux qui le connaissaient par les œuvres de son burin. Mais il est hors de doute, comme nous l'avons dit, que Lombard se rendit, déterminé par des causes restées inconnues, à Middelbourg, et qu'il y travailla pendant un séjour assez prolongé.

Lombard revint à Liége en 1535. Cette date est donnée par Abry et, comparée à d'autres informations, elle paraît exacte.

A cette époque, Érard de la Marck régnait depuis trente ans. Grâce à son intelligence des affaires et à la modération de sa politique, ce temps avait suffi pour rétablir la paix dans les esprits ainsi que l'ordre dans l'administration et les finances du pays. Bien que les relations avec les États voisins fussent bonnes, le système de défense de la ville de Liége était complété; de toutes parts les murs d'enceinte et les tours avaient été reconstruits en même temps que la ville se relevait de ses cendres.

Mais, comme nous l'avons vu, parmi les travaux d'architecture, l'œuvre capitale du règne d'Érard était le palais des princes, édifice conçu sur un plan très considérable. Le décor et l'ameublement devaient répondre à toute la magnificence que l'évêque entendait donner à la demeure du chef de l'État. Il voulut y affecter toutes les ressources dont pouvait disposer le pays régénéré. Ce palais existe encore et malgré la destruction de sa façade et de son entrée principale qui formait un avant-corps, malgré la démolition des tours qui flanquaient les angles et d'autres mutilations qui ont fait disparaître à la fois une partie de son aspect pitto-

resque et le caractère un peu militaire de son ordonnance, l'édifice impose encore aujourd'hui le sentiment de la grandeur des personnages qui devaient l'habiter.

Érard ne devait pas achever ce monument, mais, à l'époque du retour de Lombard, la construction était avancée. Déjà l'évêque s'occupait de la décoration intérieure du palais et c'est à ce propos que nous trouvons pour la première fois l'artiste en rapport avec lui. Ces deux hommes, dont la supériorité s'accusait dans des sphères si différentes, devaient pour ainsi dire naturellement trouver un point de contact dans les grands travaux entrepris par l'évêque. Celui-ci forma le projet de confier à Lombard les peintures murales qu'il avait l'intention de faire exécuter dans le palais en voie de construction.

Afin de préparer ce travail par des études qui lui paraissaient nécessaires, Érard désirait envoyer son peintre à Rome. Cette préparation était assurément conforme aux goûts et aux désirs de Lombard; il fut donc décidé que celui-ci passerait quelques années en Italie pour s'y fortifier par l'étude des maîtres et celle des monuments de l'antiquité avant d'entreprendre le travail par lequel il espérait donner la mesure complète de ce dont il était capable.

A cette époque, une circonstance de tout point favorable à la réalisation de ce projet vint s'offrir.

En 1537, le cardinal Reginald Polus, exilé d'Angleterre et ne se sentant pas en sécurité en France, vint à Liége solliciter l'hospitalité d'Érard. Le cardinal, homme très considérable, archevêque de Canterbury, était allié à la famille royale d'Angleterre par sa mère, Marguerite, comtesse de Salisbury, fille du duc de Clarence, frère d'Édouard IV.

Comme il était d'ailleurs universellement considéré à cause de sa grande science et de son caractère, le pape Paul III avait cherché à se servir de lui pour ramener Henri VIII à l'Église catholique. Le roi d'Angleterre, de son côté, avait tenté des démarches auprès du cardinal Polus, dans l'espoir d'obtenir de lui la reconnaissance de sa suprématie spirituelle, appuyant ces démarches d'offres somptueuses. Mais Polus ayant décliné ces offres et s'étant prononcé ouvertement contre le divorce de Henri avec Catherine d'Arragon, fut obligé de quitter son pays et vint passer quelques mois à Liége avant de se rendre à Rome auprès du souverain pontife.

Érard de la Marck profita de cette circonstance pour mettre son peintre en rapport avec le cardinal anglais et le recommanda à sa bienveillance particulière.

Il fut décidé que Lombard ferait en quelque sorte partie de la maison du prélat pendant le voyage de Reginald et son séjour à Rome.

Le cardinal Polus quitta la principauté le 21 août pour se rendre à la ville éternelle, accompagné de Lombard, suivant les arrangements pris avec l'évêque de Liége. Il est vivement à regretter que les renseignements sur les études et les travaux de l'artiste pendant son séjour à Rome soient assez vagues. Il est certain qu'il n'y demeura pas oisif et qu'il mit à profit le temps qu'il avait à passer auprès des œuvres des grands maîtres de la renaissance italienne. C'est là, dans le voisinage des monuments de l'antiquité romaine, qu'il poursuivit et compléta les notions un peu sommaires qu'il devait à ses études personnelles sur l'architecture; quelques dessins de sa main qui ont été conservés témoignent de cette

préoccupation. Cependant, à en croire son biographe Dominique Lampson, il est hors de doute que Lombard ne se contenta pas de faire simplement des croquis et des études d'après les maîtres, de relever et de prendre des mesures sur les temples, les arcs de triomphe, le Colysée et les constructions de l'ancienne Rome. Il y exécuta aussi quelques peintures de son invention. On cite notamment le témoignage de deux amis de Reginald Polus, ses intimes et ses familiers, qui, par conséquent, se trouvaient à même de suivre les travaux du peintre liégeois : Bartholomé Stella de Brescia et Aloïse Prilius, de Venise. A cette époque, il était difficile, pour un Italien surtout, de ne pas être un peu Mécène, amateur des beaux-arts, et de ne pas montrer à l'occasion des connaissances qui répondaient à un goût si généralement répandu. Ces deux patriciens ont affirmé à Lampsonius avoir vu les peintures de Lombard à Rome; et, à leur témoignage, aucun homme né en dehors de l'Italie n'était capable de produire un tableau supérieur aux productions du pinceau de l'artiste liégeois. Ils ont fait notamment grand éloge d'une composition peinte en grisaille tirée de la *table de Cebès* (1). Quant à ses autres occupations, nous savons seulement qu'il s'attacha particulièrement à dessiner les statues antiques et à résumer par écrit les observations et les remarques suggérées par les chefs-d'œuvre qu'il avait sous les yeux. A vrai dire, il poursuivit ainsi jusqu'à la fin de sa vie les études théoriques auxquelles il attachait beaucoup de prix, mais que très probablement il laissa inachevées.

Il en fut de ces études ayant un caractère archéologique

---

(1) *Lamberti Lombardi apud Ebvrones pictoris celeberrimi vita*, p. 9.

comme du séjour de leur auteur en Italie. Ce séjour devait être bientôt interrompu sans donner les résultats espérés ni aboutir à la conclusion pratique que l'artiste avait en vue. Érard de la Marck mourut à Liége le 16 février 1538. Il emportait dans la tombe les projets qu'il caressait pour la décoration monumentale du palais des princes et avec lui expirait aussi la pension qui permettait à l'artiste chargé de les exécuter, de poursuivre ses études à Rome.

La mort d'Érard apportait d'ailleurs, en ce qui regarde la culture des arts à Liége, un changement notable qui atteignait plus directement qu'aucun autre Lombard, investi de la confiance du prince. Celui-ci se proposait d'enrichir sa capitale des chefs-d'œuvre de la peinture et de la sculpture qu'il faisait acheter en Italie, à mesure que se produisait l'occasion de les obtenir. Son intention était de les placer dans les longues galeries du palais épiscopal qui longent la rue du côté nord et vers l'église Saint-André. « J'ai vu, dit Heusy, — dans une lettre du 23 juillet 1771, — par les mémoires de sa famille, qu'il avait envoyé à Rome la mesure des dimensions de ces deux galeries pour y assortir les peintures, les statues et les vases antiques qu'il avait donné commission d'acheter. La mort étant survenue avant que cette collection ne parvint à Liége, elle échut naturellement aux héritiers du prélat; ils la firent remettre en vente aux lieux où elle avait été formée et la plus grande partie des peintures et des sculptures alla augmenter l'amas prodigieux de chefs-d'œuvre que les grands ducs de Toscane commençaient alors à réunir dans leur palais (1). »

---

(1) *Histoire du diocèse et de la principauté de Liége pendant le* XVI[e] *siècle*, par le chanoine DARIS, p. 121.

Il semble hors de doute que Lombard, aux gages du prince, était son agent principal pour le choix et l'acquisition de ces œuvres d'art, qu'il était d'ailleurs appelé à compléter par ses propres travaux.

Lombard revint à Liége quelque temps après la mort d'Érard. La date de ce retour n'est pas connue (1), mais son séjour à Rome n'a pas excédé trois ans; il a été probablement plus court et tout porte à croire qu'il ne s'est pas prolongé beaucoup au delà de la mort d'Érard. L'interruption subite de ses études et l'abandon du travail auquel celles-ci servaient de préparation, enfin l'incertitude de l'avenir devaient singulièrement assombrir le retour de l'artiste au pays natal.

III

Ni Corneille de Berghes, successeur d'Érard, ni les deux autres évêques qui devaient régner après lui ne donnèrent suite aux projets que Lombard devait réaliser. Le peintre, alors dans toute la force de la vie et en pleine possession de son talent, ne trouva plus de Mécène.

Aussi les renseignements biographiques après son retour d'Italie sont-ils fort insuffisants. Ce n'est guère que dans ses

---

(1) Abry donne la date très vraisemblable de 1539 (*Hommes illustres*, p. 156). Lombard, dans sa lettre du 27 avril 1565, dit qu'il y a vingt-cinq ans qu'il a quitté l'Italie : « *Perchè già sono XXV anni ch'io son stato fuor di Italia.* » A prendre cette indication au pied de la lettre, il aurait quitté l'Italie au commencement de l'année 1540; mais lorsqu'on a une période d'un quart de siècle à évoquer, on donne facilement un chiffre rond, sans regarder à une année de plus ou de moins.

travaux qu'il faut chercher le développement d'une carrière qui, un instant, s'était annoncée sous de brillants auspices.

Cependant, avant d'aborder l'examen des œuvres de l'artiste, résumons en peu de lignes ce qui nous est connu de la vie de l'homme.

Lombard, après son retour de Rome, ne quitta plus la ville de Liége. Sa vie a été laborieuse, consacrée tout entière à l'étude, aux travaux très variés de l'art et aux joies de la vie de famille.

Il se maria trois fois et parmi ses nombreux enfants se trouvaient cinq filles. La seconde femme de Lombard était sœur de Lambert Suavius, excellent graveur et peintre de talent, dont le burin a reproduit un certain nombre de compositions de Lombard. Sa troisième femme se nommait Anne Wauthier de Chaweheid; elle survécut à son mari.

Les filles de Lombard se sont toutes mariées; l'une d'elles épousa en 1560 Louis de Hasque (de Hasselt), peintre.

Une des filles, du nom de Philipette, s'unit en 1565 au sculpteur Thomas Tollet. Nous donnerons la convention de mariage; une troisième, du nom de Marie, épousa Watthier Bechet, mangon (boucher); une quatrième, dont le nom ne nous est pas connu, s'est mariée deux fois; son second mari était Pierre Balen, peintre; enfin, le mari de la cinquième se nommait Gilles Jacques. On n'a pas de renseignements sur la descendance mâle de Lombard. Elle a dû être nombreuse; le nom de Lambert Lombard se trouve fréquemment dans les documents jusqu'au XVIIIe siècle.

Le maître était trop épris de son art pour ne pas chercher à former école. Il ouvrit un atelier et paraît s'être adonné à l'enseignement de tous les arts du dessin : peinture, sculp-

ture, architecture et même gravure, quoique Lombard n'ait jamais lui-même manié le burin et que l'on ne connaisse pas même une eau-forte qui puisse lui être attribuée avec quelque vraisemblance. Mais il forma un certain nombre de peintres de grand mérite; plusieurs sont restés fidèles à ses préceptes et à son style. Frans Floris est le plus richement doué d'entre eux. Hubert Goltzius, de Venloo, lui fit également honneur et lui resta attaché jusqu'à la fin de son existence, comme le prouve la lettre adressée à Ortélius, qui forme l'introduction de la biographie de Lombard imprimée par Goltzius. Guillaume Key, d'Anvers, fut aussi un de ses disciples les plus distingués. A ces artistes qui exercèrent leur art en dehors de la principauté, il faut ajouter les peintres liégeois Jean Ramey, Pierre Dufour dit Jalhea, Dominique Lampson, N. Pesser, Pierre Balen et d'autres. Le sculpteur Thomas Tollet, plus tard gendre de Lombard, passe aussi pour avoir fréquenté son atelier.

Lambert Lombard a vécu entouré d'artistes, — les mariages de ses filles le prouvent, — de ses disciples, de savants et des hommes les plus distingués de la cour et du clergé. Dominique Lampson, le secrétaire des évêques, a été son élève et son familier. Ses relations avec les princes-évêques étaient des meilleures et, si son ami et son biographe se plaint à juste titre que Lombard n'ait pas eu l'occasion de faire ces grands travaux que le cardinal Érard de la Marck voulait lui confier et dont seul le souverain pouvait disposer, Lombard ne se tint pourtant pas à l'écart, par un sentiment exagéré de sa dignité ou d'un amour-propre froissé. Il avait, au contraire, conservé l'habitude, en souvenir de la protection dont il fut l'objet pendant le règne d'Erard, de se regarder

comme le client des évêques. Lorsque ses amis le pressaient de chercher ailleurs des commandes qui auraient mis en relief sa valeur et son habileté, il répondait que des démarches de cette nature seraient injurieuses pour le prince dont il pouvait, d'un jour à l'autre, espérer de grands travaux et qu'il ne voulait pas se mettre dans le cas de les refuser, en se laissant absorber par les commandes des particuliers.

Malheureusement cette attente fut déçue; les grands travaux ne vinrent pas et la situation de l'artiste ne répondit ni à ses talents ni à l'estime dont l'entouraient ses élèves, ses amis et ses compatriotes en général. Cette estime n'était d'ailleurs que l'hommage légitime rendu à l'intégrité absolue d'un caractère sans tache, à un esprit aussi indépendant et aussi élevé qu'il était généreux et désintéressé.

La considération s'attachait aussi à Lombard par le milieu dans lequel il vivait, par sa science archéologique, ses recherches qui s'étendaient non seulement à l'antiquité classique, mais, chose plus remarquable pour son temps, aux monuments des arts du dessin appartenant au pays, aux antiquités du moyen âge. Il était numismate très expert et passait, à juste titre, pour avoir créé dans nos régions une science à laquelle s'est adonné ensuite son disciple Hubert Goltzius; personne mieux que Lombard ne savait déchiffrer les inscriptions des médailles anciennes, en déterminer l'époque et l'effigie; comme numismate, c'était un véritable savant. Il était en outre collectionneur et avait réuni chez lui non seulement bon nombre de médailles et de monnaies, mais encore des antiquités de toute sorte. Il conservait aussi des copies faites par lui-même d'après d'anciennes

peintures, s'il faut en croire un passage très peu clair que nous empruntons à Goltzius :

Moy-mesme ay veu en la maison de Lambertus Lombardus, duquel ay esté disciple en mon style et métier, plusieurs paintures, lesquelles il avait contrefaites en Allemaigne, après certaines paintures anciennes des Francons, et qui bien pourront estre comparées à plusieurs belles paintures romaines. Et ay souvent ouï dire audit Lambert (qui, au regard de quelque painture ancienne sçait-t-il dire de quel temps elle est painte) qu'il ne se vantoit d'autre chose que des paintures anciennes des Francons, desquels il a prins son premier fondement, devant que jamais il vint à Rome, pour se rendre plus parfait en son art et stile (1).

IV

Après avoir épuisé les sources d'informations qu'offrent les écrivains contemporains du maître que nous étudions et les écrits pour la plupart inédits de ses compatriotes, il importait de porter nos recherches dans le dépôt des archives où reposent peut-être encore bien des documents précieux

---

(1) *Les images de presque tous les empereurs*, dans la préface. Anvers, 1557, in-f°.

On se demande ce que Goltzius entend par ces *Francons* dont les peintures auraient été l'objet des premières études de Lombard? Il est certain qu'il existait au xve siècle une importante école de peinture en Franconie; mais ces artistes ont été eux-mêmes les imitateurs, dans une certaine mesure, de l'art flamand des Van Eyck et des Roger de la Pasture; Lombard avait bien près de lui les maîtres dont se sont inspirés les « Francons » en question. Nous ne trouvons d'ailleurs aucune trace d'un voyage que Lombard aurait fait en Franconie dans sa jeunesse.

pour l'histoire des arts. Notre espérance était de retrouver quelque compte de paiement ou quelque contrat relatifs aux travaux de l'artiste. Mais ces recherches ne donnent pas souvent le résultat désiré et il y a déjà lieu de s'applaudir si, de ces sortes d'investigations, on ne revient pas les mains vides (1). Si les archives ne nous ont rien donné en ce qui concerne la carrière de l'artiste, elles contiennent divers actes qui ne laissent pas que de répandre de la lumière sur la vie de Lombard, sur sa situation de fortune et sur le mariage de l'aînée de ses filles, dont le contrat a été conservé; à ce point de vue les documents sont loin d'être dénués d'intérêt. Nous ne croyons pas devoir les transcrire dans toute leur étendue, mais nous en donnerons la substance en suivant l'ordre chronologique, le lecteur connaissant déjà assez la vie de Lombard pour en tirer lui-même les déductions utiles à notre sujet.

Voici l'extrait de ces différents documents :

1° Le 29 mai 1544, comparurent devant les Échevins de la Cour de Liége les enfants de Wauthier de Chaweheit :

1° L'aîné, Wauthier de Chaweheit, orfèvre;

2° Servais de Soye, clerc, pour Guillaume de Soye, son frère, époux de Caterinne Wauthier;

3° Lambert Lombar, pondeur (peintre), époux d'Anne Wauthier de Chaweheit; et

4° Francheuse Wauthier, leur sœur,

Pour vendre à Gielet, fils de Jamin Renier, corbusier (cordonnier),

(1) Nous devons l'expression de toute notre gratitude à M. D. Van de Casteele, conservateur des archives de l'État à Liége, dont l'obligeance et les recherches nous ont été d'un grand secours dans notre étude sur Lombard.

Une maison, avec terrain et dépendances, sise vis-à-vis du couvent des Frères Mineurs, à Liége. Cette vente est faite aux conditions suivantes :

L'acquéreur payera une rente de trois muids d'épeautre aux représentants de Jeanne Bearewar, plus une autre de 17 florins due aux vendeurs, la moitié à Noël et l'autre moitié à la saint Jean-Baptiste.

(Archives de Liége. *Éch. de Liége, greffe Bernimolin, œuvres*, 1544, n°s 33/942, f° 213 v°.)

2° Par acte passé devant les Échevins de Liége, le 5 avril 1546 :

Charles Van der Heyden, de Gellenkerken, époux de Marie, fille naturelle de feu Gérard Expaludeit, jadis chanoine de la cathédrale de Liége, fait cession : à Maître Lambert Lombard, peintre,

D'une rente de six florins et demi d'or du Rhin de poids, qu'il possède par suite de la répartition de Jehan Palude, citoyen de Liége. Cette cession est faite moyennant le prix de cent et trente florins que Lambert Lombard paie comptant à Charles Van der Heyden.

(Arch. de Liége. *Greffe Bernimolin, œuvres*, n° 950, f° 176 v°.)

3° Acte reçu par Liévin Torrentin, protonotaire du Saint Siége apostolique, le 3 août 1565,

Contenant convenances de mariage entre Thomas Tollet, entretailleur d'images (sculpteur) (1), et

Philipette Lombard, fille de Maître Lambert Lombard,

(1) Le nom de Thomas Tollet se trouve mentionné assez souvent par les auteurs liégeois ; il était artiste de réputation. Malgré nos recherches, nous n'avons cependant pu découvrir un travail qui puisse lui être attribué avec cer-

peintre et architecte de Mgr le Prnce de Liége Nre Evesque et Prince.

Par cet acte, Lambert Lombard promet et s'oblige à fournir en dot à sa fille une somme de *deux cents dallers de 30 pattars de Brabant* pièce, et ce :

En cent dallers argent comptant, après consommation du mariage;

Et quant *aux cent autres dallers*, de céder une rente annuelle de six florins et demi du Rhin, d'or et de poids, ou leur valeur réelle;

Laquelle rente appartient audit Lombard, comme lui provenant de certaines lettres patentes émanées des Échevins de la haute justice de Liége, en date du 6 mars 1544.

En d'autres termes, par le contrat de mariage de sa fille Philipette avec le sculpteur Tollet, Lombard cède à celle-ci la rente acquise par lui 21 ans auparavant, par l'acte dont nous venons de transcrire la substance.

(Arch. de Liége. *Éch. de Liége*, *Grand Greffe*, *Conv. et Testaments*, 1567-1572, fo 10.)

4° Par acte passé devant les Échevins de Liége le 18 sept. 1565 :

Les héritiers de Lambert Lombard, mangon (boucher), et de son épouse, Marie Heuskinet, qui sont :

1° Lambert Lombard;

---

titude. Une mention trouvée dans les archives de la cathédrale de Nevers prouve qu'il était connu au loin. Voici cette note :

« En 1590, Louis de Gonzague, duc de Nevers, fait faire à la cathédrale de cette ville la table de l'autel et de l'oratoire par Thomas Tollat, maître sculpteur au Liége. »

2° Barbette, épouse de Wilhelmin Lombard, tant pour son usufruit que pour ses enfants propriétaires;

3° Walthier Bechet, } époux de deux sœurs légitimes
4° Jehan Pietkin, } de Lombard;

5° Jehan Lombard, mangon,

Ont fait procéder à la vente aux enchères devant l'official, des maisons plus bas détaillées, adjugées à Jehan de Vaul;

Lequel vient, par le présent acte, requis par les représentants de Lambert Lombard, reconnaître les charges dont cette propriété est grevée.

La propriété consiste en deux maisons annexées l'une à l'autre, sises sur la rivière de la fontaine Saint-Lambert, avec leurs jardins et dépendances, joignant d'un côté à la ruelle Frère Michel, tant aux représentants feu Lambert Vivignis dit de Hollogne, comme aux représentants de jadis Wilhemme Lombard, tant à Evrard de Vaul, scrinier (menuisier), que à Silkin de Ciplet.....

La vente a été faite moyennant une rente de 34 florins; elle avait été précédée d'une liquidation (un compte) dont il résultait qu'outre les charges, il revenait aux vendeurs un contrepant (soulte qui restait à payer aux vendeurs).

Afin de payer ce contrepant, le sieur Jehan Mathonet, marguillier de Saint-Christophe, vient, au nom de Jehan de Vaul, céder aux enfants de L. Lombard :

Une rente de deux florins de cens héritables, à prendre d'une rente de 50 florins que lui doit Thiry Hoxs, mercier, son beau-frère, sur sa maison et appartenances qu'il tient à présent sur le marché de Liége, joindant vers Saint-

Lambert à la maison dell Grieff, d'aval à Wilhelmme Chapeauwille, et devant sur ledit marché.

Jehan de Vaul devra employer une somme de cent florins liégeois, en réparation et amélioration aux maisons qui lui sont adjugées.

(Archiv. de Liége. *Éch. de Liége*, *Greffe Bernimolin*, *œuvres*, 1564 et 1565, n° 72/981, f° 304.)

Nous voyons par l'un des documents que nous venons de résumer que Lombard est qualifié de peintre et architecte de S. A. Mgr notre évêque et Prince; c'était alors Gérard de Groisbeeck. Ce titre était peut-être purement honorifique; mais Lombard avait d'autres charges : il était greffier de la Cour de Justice d'Avroy, et il conserva ces fonctions jusqu'à l'année de son décès. Nous trouvons, en effet, sur divers registres conservés aux archives dont nous avons tiré les documents que l'on vient de lire, les mentions suivantes :

« Ce présent registre at esté ecommencheit par Léonard Stratz, lors greffier de la court, en janvier XVcLIII et jusques à VIIIe de may inclus XVcLIIII; et celuy jour par Gérard de Buissonvilhe, jusqu'à l'an XVc et LVII en décembre, en lieu de Mre Lambert Lombart, poinctre lors greffier de la ditte court. »

(*Cour d'Avroy*, 1553-1557, n° 6 : le feuillet de garde.)

Viennent ensuite :

Registre du temps Gérard de Buissonvilhe, substitué greffier, soubz Mre Lambert Lombart, poinctre.

(Id. de 1557-1561, n° 7.)

« Registre de temps Gérard de Buissonvilhe substitué greffier soubz Maistre Lambert Lombart, poinctre, concierge

de Monsgr n^re prince, de la maison, porpris et vignobles de chieffz d'or. »

(Id. de 1561-1566, n° 8 ; id. saisies 1558-1561 et 1561-1564, n°s 59 et 60.)

Enfin nous trouvons : « Registre du temps Gérard de Buissonvilhe, substitué greffyer soubz m^re Thomas Tollet, entretailleur d'ymage. »

(Id. 1er juin 1566-1571, n° 9.)

De ces différentes notes, il faut conclure :

Que Lambert Lombard a été greffier titulaire à la Cour d'Avroy et qu'il conserva cette charge jusqu'au commencement de l'année de son décès, 1566 Il est remplacé dans ces fonctions par le sculpteur Thomas Tollet. Il est donc probable que Lambert Lombard, sentant ses forces décliner à la fin de sa vie, se sera retiré pour assurer cette succession à son gendre. Mais il semble que Lombard n'a guère exercé les fonctions dont il était titulaire et que nous voyons régulièrement remplies par son « substitué » Gérard de Buissonvilhe.

A partir de 1561, Lombard figure avec un nouveau titre, celui de « concierge de Monsgr n^re prince, de la maison, porpris et vignobles de chieffz d'or ».

Ce titre réclame quelques éclaircissements. La « chieffz d'or », qu'il convient de traduire en français par la Chèvre d'Or, était un vignoble situé en amont de la ville de Liége, à une petite lieue au midi, et qui jouissait d'une certaine réputation par la qualité de son crû.

Il existe un acte daté du 16 mars 1589, avenu par-devant le notaire apostolique et impérial Joco Neca, par lequel les présidents et députés de la Chambre des comptes du prince

de Liége louent à Toussaint des Vignes par un bail de neuf ans, commençant le 1er mars :

La propriété de la *Chèvre d'or* appartenant à la mense épiscopale, au prix de 60 fl. bbt, à payer annuellement à S. A. le prince, plus la moitié des vins croissant sur le vignoble. Il est stipulé, au surplus, que S. A. le prince pourra prendre *l'autre moitié des vins*, au prix courant et à dire d'expert; que la cueillette du raisin ne peut se faire qu'après avoir averti la Cour des comptes, qui pourra déléguer quelqu'un pour y assister, afin que la vendange ne puisse se faire qu'au temps et comme trouvera bon Son Altesse ou ceux de sa Chambre des comptes.

Le même acte stipule les conditions particulières qui devront être observées pour la culture du vignoble et les soins dont il devra être l'objet.

Cette sollicitude pour la bonne culture d'un produit auquel on a toujours attaché beaucoup de prix dans la principauté, est un trait du caractère national. Le prince honorait dans Lambert Lombard un homme capable d'apprécier l'importance d'un vignoble bien exposé et dont il pouvait se réserver le produit tout entier, aux bonnes années. Il est probable que le titre de « concierge » de cette propriété conférait au titulaire une sorte d'intendance, à laquelle des émoluments étaient attachés (1).

Enfin, le nom de Lambert Lombard apparaît une dernière fois dans un acte authentique daté du 26 juin 1567; ce

(1) Il n'est pas sans intérêt de remarquer que Jean-Baptiste de Saive, peintre, né à Namur dans la première moitié du XVIe siècle, s'étant fixé à Bruxelles et ayant reçu en 1590 le titre de peintre de Son Altesse, fut nommé en même temps « concierge du vignoble de la Cour ».

document constate que « la relicte (veuve) du peintre, dame de Chaweheid et son gendre Thomas Tollet, entretailleur d'imaiges, citain de Liége, mari de damoiselle Philipette, fille de Lambert Lombard, se sont présentés devant le maire et eschevins de Liége, comme pardevant Chieff hautte Cour et Justice, à l'effet de reconnaître comme propriété des conjoints la rente de six florins et demi d'or du Rhin que, lors de leur mariage, ils ont reçue dudit maistre Lambert, » etc.

(Éch. de Liége, *Greffe Bernimolin*, *œuvres*, 1567, n° 998, f° 205.)

Tels sont les renseignements que fournissent sur la vie de l'artiste les documents trouvés jusqu'à ce jour aux archives de l'État. S'ils ne sont pas aussi complets que l'on pourrait le désirer, ils confirment ce que l'on savait sur la date de la mort de Lombard. Ces actes authentiques établissent en outre qu'il avait fait quelques économies, qu'il vivait d'ailleurs avec ordre et dans une certaine aisance, et ils mettent fin une bonne fois à la légende mélancolique du dénuement dans lequel l'artiste serait mort.

Nous chercherons à étudier les travaux de Lombard et à établir ce qu'il en existe encore. Le nombre de ses peintures est relativement restreint; celui de ses dessins est au contraire très considérable.

Le tempérament de l'artiste l'inclinait d'ailleurs à fixer rapidement au crayon, au lavis et à la plume, les créations d'un esprit toujours en éveil, plutôt qu'il ne le portait aux travaux longuement médités, étudiés dans les détails et achevés avec toute la virtuosité du pinceau. Sans doute, Lombard était capable d'aborder des travaux de cette nature,

mais chez lui l'imagination l'emportait et sa force était une grande facilité dans la composition.

Aussi, son talent d'invention était très apprécié et mis à contribution par ses confrères, les artistes et les artisans. Il dessinait pour les peintres, pour les graveurs, les sculpteurs, les architectes, les peintres verriers, les ornemanistes. Sa verve était abondante, son cœur généreux, sa main expéditive. Il prenait plaisir à se dépenser ainsi et, chose étrange, le temps qui s'est montré si peu clément pour les peintures, les panneaux achevés du maître, a respecté au contraire les esquisses de son crayon.

Nous aurons à en faire l'énumération, mais avant cela étudions encore Lombard comme littérateur, dans la seule lettre de lui qui ait été conservée.

V

La lettre de Lombard à Vasari.

Lambert Lombard passait auprès de ses contemporains pour un érudit, pour un esprit cultivé; il jouissait même d'un certain renom littéraire. Il s'agit, bien entendu, d'écrits relatifs aux beaux-arts, à la pratique, à l'enseignement et à la philosophie de l'art : *gran letterato* — dit Vasari, en parlant de lui, répétant sans aucun doute dans ce jugement les informations qu'il avait reçues de Lampsonius, l'ami de Lombard, son biographe et, à la vérité, un peu son panégyriste, mais incapable pourtant de lui attribuer des qualités que celui-ci n'auraient pas possédées. Il est certain que l'artiste, qui, d'ailleurs, s'est attaché à l'enseignement de la peinture et des arts du dessin, s'est longtemps occupé d'une

sorte de traité, grammaire des arts (1), c'est-à-dire d'un recueil de maximes, de règles, de préceptes, relatifs aux proportions, à la perspective et à d'autres connaissances nécessaires à l'artiste qui ne veut pas s'en tenir seulement à la pratique, au métier de son art. Un travail de cette nature était d'ailleurs de tout point dans le goût du temps où l'art s'attachait à devenir savant, et où les érudits aimaient non seulement à ressusciter les maximes énoncées par les auteurs de l'antiquité, mais à chercher des exemples et des canons dans les statues classiques. Un semblable traité avait tenté la plume de Léonard de Vinci, celles d'Albert Durer, de Jean Cousin et de beaucoup d'autres. Il devait tenter celle de Lombard. Mais de tout ce que l'artiste liégeois a écrit, une seule épître est parvenue jusqu'à nous. Elle n'est pas exempte de quelque prétention à la culture des lettres; voulant faire connaître l'esprit de l'auteur, elle nous semble trop importante pour que nous n'en donnions pas une traduction que nous chercherons à rendre aussi fidèle que possible. La missive est adressée à Vasari; l'autographe se trouve à Florence, au dépôt des manuscrits de la galerie des *Ufizi*.

« Très magnifique et très honoré Seigneur. Mr Dominique Lampson, secrétaire de Monseigneur de Liége, notre maître commun, en me montrant une lettre que vous lui avez adressée en réponse à l'une des siennes, a renouvelé en moi le désir que j'éprouvais depuis longtemps de vous donner un témoignage de la grande affection que ma inspirée, pour votre vertu et vos rares mérites, la lecture de vos vies des hommes illustres dans l'architecture, la sculpture et la pein-

(1) *Lamberti Lombardi pictoris vita*, p. 14.

ture. Les veilles et le labeur louable que vous vous êtes imposés auront un résultat éternel et resteront pour vous un titre imprescriptible à la reconnaissance des hommes de notre profession. Ceux-là aussi y sont tenus qui, pleins d'érudition, admirent et apprécient notre siècle dans lequel vous êtes né. Et il y en a qui, conformément à l'opinion de Pythagore, ne craignent pas de dire que l'âme d'Apollodore, de Panhasio, d'Antigone, de Pamphile et d'Apelle, est entrée dans le corps de Georges Vasari; et vraiment, si je n'étais chrétien, cette opinion serait aussi la mienne. Il me semble voir dans les Champs Élysées, un grand nombre de vaillants artistes, se récréant par d'agréables discussions, selon les pensées capricieuses de leur vie, et votre âme errant au milieu d'eux. Mais, je ne doute pas que c'est par une lumière de la grâce du Dieu tout puissant que vous avez été inspiré, car sans vous la vertu et les dons de tant d'hommes, ainsi que les œuvres excellentes sorties de leurs mains, seraient, avec le temps, effacées de toutes les mémoires. Ils y vivront, au contraire, par l'aide de votre aimable esprit; ils ne seront ni victimes de la cruauté des Parques, ni ensevelis dans la fange de l'oubli, ami de l'arrogance, de l'ignorance et de la superbe, marchant de pair avec le temps qui dévore toute humaine gloire. Je n'aurai pas la férocité et la cruauté de ceux-là, ni l'orgueil de celles-ci; je ne veux pas me tenir éloigné de la mémoire de ces hommes dont le nom sacro-saint est désormais acquis à l'éternité par vos studieuses recherches, vos récits si laborieux, vos sueurs, vos voyages auxquels vous avez été poussé par votre amour du mérite et du talent. Une nature bienveillante vous a si largement orné de ses dons, que nous, qui vivons de l'autre côté des

monts, nous en restons stupéfaits. Il nous semble extraordinaire et aux hommes lettrés il paraît un miracle, qu'un artiste soit tout à la fois philosophe et historien aussi excellent. Non pas précisément que cela ne puisse arriver; mais parce qu'il y a si longtemps et que tant de siècles se sont écoulés sans que rien n'ait été écrit, ni par des artistes, ni de la vie des artistes; que rien n'ait été donné au souvenir des arts, ni de la manière d'en suivre les bons principes. Vous êtes et vous resterez toujours la rougeur de la honte au visage des orgueilleux ignorants, et un véritable sujet d'épouvante pour ceux qui recherchent honnêtement la gloire en aidant le prochain, pour ceux qui ne veulent pas passer inaperçus dans le monde; ils lèveront cependant la tête avec un grand amour et le désir de suivre et de recueillir les fleurs charmantes de nos maîtres anciens et modernes; ils vous en tresseront une couronne d'immortel honneur; j'ai, de mon côté, laissé monter leur parfum à mon cerveau, espérant réussir à mon tour. J'ai atteint maintenant bon nombre d'années et cependant la modestie m'oblige à confesser que la lecture de vos belles dissertations et de vos avis si prudents m'a été d'un grand avantage, non seulement dans le travail, mais encore dans la direction de la vie. Je ne dis pas ceci dans un esprit de flatterie, d'autant que je ne vous ai jamais vu, et que mon âge ne me permet d'espérer de vous voir et de vous embrasser jamais qu'en esprit et de cœur; mais parce que, par nature j'ai toujours été porté vers ceux qui se rendent utiles à leurs contemporains et aux hommes qui viendront après nous. Voilà le motif pour lequel je dis que vos livres étant si remplis de belles et naturelles maximes, abondent en indications des moyens par

lesquels l'artiste peut atteindre au comble de la gloire en devenant tout à la fois excellent maître et philosophe, et pourquoi mon cœur se sent attiré à vous aimer. Je crois que vous en aurez déjà reçu le témoignage par la dite lettre de M. Dominique. Mais je m'efface parfois devant lui, par la raison que lui, homme jeune encore, par la bienveillance de ce Jupiter suprême distributeur de tout bien, a reçu un vase si comblé de tous les dons de l'esprit; d'ailleurs bon et bienveillant, auquel ne manque pas la connaissance des langues grecque et latine; parlant le toscan et l'écrivant comme s'il avait habité l'Italie toute sa vie; bon poète latin, l'esprit orné des sentences de Platon, d'Aristote et d'Epictète, il est en même temps amateur de tous les arts libéraux. Il pratique la musique gaillardement et chante d'une voix harmonieuse : et quant à ses fonctions de secrétaire, on peut le comparer aux meilleurs qui se puissent trouver. Je n'en ai jamais vu d'aussi habile à former de beaux caractères, non seulement en latin, mais en français, en italien et en grec. Je ne m'émerveille pas seulement de toutes les belles qualités qu'il possède, mais encore de son grand jugement en ce qui concerne notre art, dans lequel, s'il le pratiquait, il ne serait guère inférieur aux artistes les plus fameux d'aujourd'hui. Le peu que l'on voit de lui est exécuté avec de belles proportions; les couleurs sont mises à leur place, très habilement; et lorsqu'il dessine à la pointe d'argent sur un mélange d'os brûlés, il conduit son trait avec tant de douceur et de modelé, que son dessin paraît coloré; il en est de même lorsqu'il dessine à la sanguine ou au crayon noir. Je pourrais presque dire de lui ce que dit Politiano de Léon Battista Alberti : quelle est la chose qui lui est inconnue? Il vous

aime vraiment de tout son cœur, et souvent nous causons ensemble de vos qualités et de votre haute valeur. Je lui dis que si je n'étais aussi âgé, je voudrais revoir encore cette aimable Italie, corne d'abondance qui contient tant de génie et de mérites de toute sorte; et lui, de son côté ajoute qu'il ne voudrait pas mourir avant d'y avoir été. Certainement, lui dis-je, Atropos sera votre humble servante et attendra vos ordres. Pourquoi pas? répond-il, et moi de reprendre : Bien que vous soyez jeune, vous pourriez bien plaire à cette vieille sorcière, qui boit le sang même des petits enfants, et qui envoie les âmes à Caron sans foi, sans égards; ennemie implacable de nos désirs; plus une de nos espérances répondra à notre jugement et nous paraîtra bonne dans son accomplissement, et plus elle prendra parti contre nous, et c'est ainsi que par dépit, elle se hâte de trancher le fil. Va-t'en en paix! Et ainsi nous causons et nous rions. Je vous aurais écrit volontiers, et je vous écrirais davantage, mais ce qui empêche mon courage de prendre son essor et alourdit ma main, c'est que je n'ai plus l'habitude d'écrire l'italien, car voici XXV ans que j'ai quitté l'Italie; depuis, j'ai eu peu l'occasion de me servir de cette langue, et d'ordinaire on se dégoûte d'une chose mal écrite. Mais votre esprit, que je comprends d'après vos livres, n'est pas moins aimable et courtois qu'il n'est distingué dans le domaine de l'art. Il me porte à m'ouvrir à vous, en vous communiquant mes désirs en artiste et sans chercher les ornements de langage. Mon grand désir serait de recevoir, par votre courtoise entremise, une histoire (composition dessinée) de Margaritone, ainsi que de Gaddi et de Giotto; je voudrais les comparer avec des vitraux qui se trouvent ici

dans d'anciens monastères, et des sculptures de demi-relief en bronze, où l'on voit, la plupart du temps, les figures posées sur la pointe des pieds, et qui cependant, ne m'en ont pas moins fait penser plus que certaines œuvres faites depuis une centaine d'années. Mais ce qui existe depuis deux, trois ou quatre siècles, me satisfait davantage quant à la manière, bien que ces travaux soient plus faits de pratique que par l'étude et une véritable imitation de la nature. J'ai souvenir d'avoir vu en Italie des choses faites vers 1400, très désagréables à l'œil, bien que n'étant ni sèches, ni arrondies, ni de bon style ; et pourtant il me semble (pardonnez-moi si je me trompe) que les œuvres des maîtres qui travaillèrent entre le Giotto et Donatello, sont généralement grossières; et qu'ainsi il en est aussi dans nos régions et en Allemagne, jusqu'au moment où apparut Maître Rogier, et où Jean de Bruges ouvrit les yeux aux coloristes, qui, imitant sa manière sans trop se préoccuper de progresser, ont rempli nos églises d'œuvres qui ne sont pas inspirées de la nature, mais seulement revêtues de belles couleurs. En Allemagne a surgi depuis le Beau Martin, graveur, qui n'abandonna pas la manière de Rogier, son maître, mais qui n'atteignit pas non plus à l'excellence de son coloris, s'adonnant d'ailleurs plus à l'exercice du burin et à produire des gravures qui parurent des merveilles de son temps, et qui aujourd'hui encore sont en bonne réputation chez les artistes, ces estampes ayant d'ailleurs bon aspect, malgré leur sécheresse. De ce Beau Martin sont pour ainsi dire issus tous les célèbres artistes de l'Allemagne : le premier est cet Albert Dürer, absolument aimable, et qui, en suivant la manière de son maître, la rendit beaucoup plus conforme à la nature quoique ne s'inspirant

pas encore de celle-ci en toutes choses. Il améliora notamment le style des draperies, trouva une manière plus libre, moins sèche, conformément aux règles de la géométrie, de la perspective et de la proportion du corps. En réalité, nous lui devons d'immortelles actions de grâce pour avoir montré la véritable voie de la perfection dans l'art, sans épargner ses sueurs pour atteindre ce but, ni dans ses écrits, ni dans ses travaux artistiques, comme cela est d'ailleurs connu de toute l'Italie. Qui peut prévoir ce que ce génie admirable, doté d'une main si divinement sûre et de tant d'autres facultés remarquables, nous aurait laissé dans ses livres sur les proportions humaines, s'il avait examiné dans les détails et étudié les reliques de l'antiquité, ces étonnantes figures du Monte Cavallo, ce Laocoon si parfait, les attitudes si terrifiées et les efforts de ces deux adolescents pour échapper aux enlacements des serpents; cet Hercule si grand, si charnu et d'une musculature si puissante; la statue d'Apollon si svelte, si vivante, d'une carnation si délicate; certains Bacchus, et les belles statues de Vénus. Mais comme l'homme capable de tout embrasser n'est pas né encore, la nature le réserve afin de ne pas laisser vides les siècles futurs, et pour ne pas se montrer trop marâtre à ceux qui viendront ensuite. Mais j'espère que votre main nous donnera, avec la grâce de Dieu, cette grammaire des vrais principes de l'art; notant les contours et les proportions qui appartiennent aux statues de Jupiter, d'un Hercule, d'un Apollon, d'un Mars; à celles de Vénus, de Junon plus grassouillette, de Diane la vierge, de Minerve, sorte d'Amazone. Et si je ne puis la voir, car l'âge ne permettra peut-être pas à mes yeux de jouir encore de semblable faveur, d'autres au moins la verront, avec

une reconnaissance et des louanges éternelles pour vos études et la générosité de vos efforts. A cette fin, je prie Dieu tout puissant de vous garder la volonté et une santé durable, vous conservant aussi une main habile et vaillante; en vous priant de prendre en bonne part cette grossière épitre, et vraiment de m'excuser, par les motifs par lesquels vous vous excusez vous-même parfois avec moins de raison que je ne le fais, c'est-à-dire, que je suis peintre et non un écrivain de Liége.

» Si je puis obtenir de vous quelque figurine tirée simplement des œuvres grecques de Margaritone, de... (1) comme je vous l'ai dit ci-dessus, j'en aurais non seulement grand avantage mais encore le plaisir de les tenir de vous. Le 27 avril 1565.

» De V. S. le très affectionné frère.

» LAMBERTO LOMBARDO.

Adresse : « Au très excellent artiste et historien Georgio Vasari d'Arezzo, peintre de Florence, à Florence. »

Cette lettre, publiée par le docteur Gaye (2) et dont nous donnons pour la première fois la traduction *in extenso* (3), offre, nous l'avons dit, un grand intérêt pour la biographie et pour l'étude du caractère de l'artiste.

On y trouvera certainement l'expression d'un esprit cultivé, l'épanchement d'un érudit qui n'est pas indifférent

---

(1) Cette lacune existe dans l'original.

(2) *Carteggio inedito d'artisti*, vol. III, pp. 173 et suiv.

(3) Alf. MICHIELS en a traduit des extraits, *Histoire de la peinture flamande*, t. V, p. 267.

aux grâces du style. Si, au point de vue littéraire, elle nous transporte en plein au beau siècle de la renaissance, avec ses citations et les comparaisons un peu ampoulées, réminiscences de l'antiquité classique, cette lettre nous fait voir Lombard étudiant avec intelligence les évolutions de l'art en général et jugeant avec tact et équité les œuvres du moyen âge de son pays. Son adulation un peu trop prolongée et vraiment excessive pour son correspondant et pour ses travaux, paraît, à la vérité, fatigante. Mais il ne faut pas oublier que l'auteur a été en Italie, où de tout temps, mais surtout au xvi[e] siècle, la flatterie la plus exagérée n'est souvent qu'une formule de la courtoisie épistolaire. On lit avec plus d'intérêt l'énumération qu'une amitié un peu prolixe fait des mérites de Dominique Lampson ; le lecteur est charmé d'y trouver un des traits du caractère de l'homme disposé à mettre en haut-relief les qualités du prochain. Enfin, l'appréciation de Lombard du talent des artistes en renom et surtout du génie d'Albert Dürer, ne donne pas seulement la mesure de ses préférences, elle jette une certaine lumière sur les mérites que le peintre cherchait à assurer à ses propres œuvres, ainsi que sur le style particulier dont il eût voulu leur donner l'empreinte.

La lettre à Vasari est le dernier acte de la vie de Lombard qui nous soit connu. L'année suivante, il mourait. Ce renseignement est donné par Chapeauville (1), c'était au mois d'août (2). Enfin, un auteur moderne donne la date du 14

(1) T. III, p. 424, à la fin des événements de l'année 1566.

(2) Herman de Wachtendonck a ajouté à son exemplaire de Chapeauville : 1566, *in augusto*. V. *Bulletin de l'Institut archéologique liégeois*, Notice de L.-M. Polain, t. I, pp. 343 et suiv.

de ce mois; il affirme se fonder sur une note manuscrite placée au bas d'un des portraits de Lombard. Le renseignement est, au surplus, d'une importance assez secondaire (1).

Un manuscrit resté inédit assure que Lombard a été inhumé à l'église Sainte-Véronique (2). Le fait est très probable, cette église desservant alors le quartier d'Avroy habité par Lombard. Malheureusement, elle a été reconstruite deux fois depuis le XVIe siècle; la dernière fois le niveau du sol a été modifié et toutes les pierres tombales mises hors de l'église. Les plus intéressantes ont été encastrées dans les murs extérieurs; exposées aux intempéries, elles sont devenues indéchiffrables en ce qui concerne les inscriptions et elles sont perdues quant au décor gravé ou sculpté dans la pierre.

Nous avons vainement cherché à consulter les registres paroissiaux; ce qui en reste ne remonte pas au XVIe siècle.

VI

Les peintures murales de Lambert Lombard.

Si l'on se reporte à l'usage traditionnel, très vivant encore au pays de Liége pendant le XVe siècle comme au siècle suivant, de décorer de peintures les voûtes et les parois des églises, chapelles et sanctuaires particuliers, il semble impossible que Lombard n'ait pas été appelé à ce genre de travaux dès la première partie de sa carrière. Il en a été ainsi, en

(1) *Lettre de Lombard à Vasari.* Liége, Gothier, 1874, p. 124.
(2) Manuscrit de Hoyoux.

réalité, et les historiens locaux ne nous ont pas laissé sans renseignements à cet égard. Ils attribuent à Lombard une large part des peintures décoratives de la voûte de l'ancienne église abbatiale de Saint-Jacques, à Liége. Ces peintures existent encore; elles sont datées de l'année 1536, dans un cartel suspendu aux arabesques qui ornent la voûte au-dessus du buffet d'orgues. Ce millésime nous apprend que le décor pictural a suivi immédiatement l'achèvement de l'édifice, et sans aucun doute les peintres se seront servis des échafaudages dressés pour la construction des voûtes. En présence du style des peintures et des rapports qui existaient entre le peintre et la communauté religieuse qui a réédifié le temple, la participation de Lombard semble très admissible (1). Il convient d'ailleurs d'ajouter que de nombreuses figures d'anges, réclamant le pinceau d'un artiste habile, et qui n'était pas seulement ornemaniste, existaient sur les arcs doubleaux du transept. Une réfection de la maçonnerie de ces membres de l'architecture a exigé le renouvellement de ces peintures en 1860.

Bien plus importantes que les peintures de l'église Saint-Jacques étaient assurément celles que Lombard exécuta au chœur et dans les bras du transept à l'église collégiale de Saint-Paul. Nous trouvons dans un manuscrit inédit, un ren-

---

(1) Dans un manuscrit de L. Abry, on lit ces lignes : « Entre les réparations publiques que l'on voit à Liége, la façade de l'église de Saint-Jacques, bâtie l'an 1558, du temps de dom Nicolas de Raves, abbé de ce monastère, est une des plus vantées pour tous les ordres d'architecture qui s'y trouvent; on l'a cru de Lombard, *qui travaillait à ce temps audit monastère.* » Abry, dont le langage manque singulièrement de clarté, entend parler ici non de la façade de l'église, mais de celle de son portail, sur lequel nous aurons à revenir.

seignement fort intéressant en ce qui concerne ce travail, resté à peu près inconnu ; il est conçu dans des termes que nous transcrivons exactement :

« Le chœur de l'église Saint-Paul avait été décoré de quatre grands paysages, comme cela était d'usage au XVIIe siècle. Ces grandes toiles, posées au-dessus des stalles des chanoines, avaient été peintes en 1687, par Lambert Dumoulin. Lorsqu'on enleva ces peintures, en 1817, pour y substituer les trois grands tableaux commandés à Ansiaux, et un quatrième, le Martyre de saint Lambert, par Tahan, de Spa, on trouva des deux côtés de belles peintures de Lombard peintes en 1529, mais assez gâtées » (1).

Il est à regretter que le chanoine Hamal, auquel nous devons ces lignes, n'ait pas jugé à propos d'indiquer au moins les sujets de ces peintures murales qui décoraient les parois du chœur ; il nous laisse ignorer également sur quelle autorité il se fonde pour donner la date précise de ces fresques. Mais comme les témoignages de l'écrivain reposent presque toujours sur des données fondées, il y a tout lieu de croire que la date était inscrite sur les peintures. Il n'est pas, au surplus, seul à rappeler l'existence de peintures murales exécutées à l'église Saint-Paul par Lombard. Nous avons un témoignage antérieur qui vient corroborer ce renseignement (2).

---

(1) Manuscrit intitulé : « Notice sur les objets d'art, avec les noms des artistes, qui se trouvaient dans la ville de Liége en 1786, » par HENRI HAMAL.

D'après un autre manuscrit du même auteur, ces peintures auraient été exécutées sur les dessins de Lombard en 1535.

(2) Voici comment s'exprime LOUIS ABRY en parlant, un siècle avant HAMAL, de ces mêmes peintures : « Pour les peintures sur les murailles de la croisade de Saint-Paul, la première qui est à gauche, la Cène, est assurément de Lombard

J'ai été à même de contrôler l'exactitude de ces informations par un fait, regrettable peut-être au point de vue de l'intégrité architecturale des monuments de ce pays, mais dont j'ai été heureux de tirer parti pour rétablir l'histoire des travaux de Lombard.

En 1875, au cours de travaux en voie d'exécution à l'église Saint-Paul, on avait enlevé l'autel du Saint Sacrement, adossé à la paroi orientale du transept sud de l'église. Les ouvriers étaient sur le point de percer le mur, à une assez grande hauteur, afin de mettre en communication les basses nefs avec une sorte d'ambulatoire, construit assez récemment des deux côtés du chœur. Ce mur, dénudé de son dernier crépissage dans presque toute son étendue, permettait de voir les restes d'une peinture importante qui le couvrait autrefois, et, appelé à constater l'existence de cette fresque qui allait disparaître, je me suis hâté de prendre la note suivante :

« Le panneau entier établi entre les deux colonnes engagées et contre lequel était adossé l'autel du Saint Sacrement, est couvert d'une grande fresque représentant la Descente de la croix.

» A gauche du spectateur, le corps du Christ descendu

---

lui-même C'est la plus grande que l'on ait vue de lui; les figures sont tout au moins comme nature et la disposition très magnifique. Les autres, voisines de la même parure, ne sont pas de lui, mais bien de ses élèves ou d'autres qu'il a pourtant dirigés à sa manière; elles sont faites à l'eau à manière de fresque et sont fort minées ayant été faites sur un ciment qui n'a pu se soutenir, vers l'an 1558, comme il se prouve par les chanoines qui l'ont fait faire et qui sont morts aux environs de ce temps-là, entre autres, Pierre de Herckenrode... »

(*Bulletin de l'Institut archéologique liégeois*, t. VIII, p. 285. Extrait des manuscrits d'Abry, qui n'a pas été admis dans la « Publication de la Société des Bibliophiles liégeois, » par H. HELBIG et S. BORMANS.)

de la croix, repose sur les genoux de la Sainte Vierge, revêtue d'une robe et d'un manteau bleu-verdâtre. Auprès du divin supplicié, sainte Madeleine, vêtue de blanc, la tête inclinée, tient ses pieds et les baise avec respect. La tête de Jésus est soutenue par un homme — probablement saint Jean — dont le haut est très oblitéré. Vers le centre de la composition, une figure de femme, dont la robe blanche est recouverte en partie d'un ample manteau rouge, s'empresse de donner ses soins au Christ mort. Tout au milieu s'élève, bien haut, l'instrument de la rédemption ; sur les bras de la croix sont posées deux échelles, conformément à une disposition traditionnelle que l'on retrouve dans certaines peintures italiennes (1). La proportion des figures dépassait la grandeur naturelle. A en juger par les vestiges que nous avions sous les yeux, l'ordonnance a été belle, simple de lignes et sobre, sans profondeur du groupe — conformément aux règles traditionnelles de la peinture murale — et sans abondance exagérée de figures. Le style de cette peinture est celui de la renaissance italienne; l'harmonie des couleurs paraît distinguée. Au-dessous de cette décoration picturale on voyait une large bande, une sorte de litre, sur laquelle se trouvait une inscription en lettres dorées, affectant encore les formes gothiques, et se détachant sur un fond de couleur pourprée; malheureusement, les nombreuses lacunes qui s'y trouvaient ne permirent pas de reconstituer un sens. Le tout se rapportait bien à Lombard au point de vue du caractère des figures

---

(1) V. une Descente de la croix d'après un dessin de Raphaël, gravé par Marc-Antoine, publié dans les planches photographiques de Marc-Antoine par M. Benjamin Delessert, 4e liv., pl. I. Paris, 1853.

et de l'époque à laquelle cette peinture devait remonter » (1).

En groupant les différents renseignements fournis par Abry et Hamal et le témoignage apporté par les restes de peinture que nous venons de décrire, il n'est pas difficile de tirer les déductions suivantes :

Lombard a peint dans le chœur et les transepts de l'anciènne collégiale de Saint-Paul, une série importante de scènes tirées de la vie du Christ. Il est probable que les épisodes relatifs à la naissance de Jésus et à sa mission sur la terre se voyaient sur les parois du chœur, au-dessus des stalles des chanoines. Ce sont les peintures dont Hamal a vu les restes en 1817, lors du placement des quatre tableaux d'Ansiaux et de Tahan, et qui devinrent visibles au moment où les grands paysages de Dumoulin furent éloignés. Sur la paroi orientale du transept nord, Abry a vu la peinture du maître représentant la Sainte Cène, déjà fort dégradée dans la seconde moitié du XVIIe siècle. Il ne désigne pas, à la vérité, les sujets traités dans les autres compositions et auxquels il fait allusion, comme on a pu le voir dans la note, pp. 47 et 48. Abry confirme donc qu'il existait là des peintures inspirées ou dirigées par Lombard. Enfin, nous avons été à notre tour le dernier témoin oculaire des vestiges de ces peintures qui ont disparu en 1875 par la démolition du mur qu'elles décoraient.

S'il faut s'en rapporter à Hamal, ces peintures ont été commencées par Lombard en 1529, donc plusieurs années

(1) Note prise le 11 août 1875. J'ai retrouvé, bien des années plus tard, un premier jet de cette composition, conservé dans la collection des dessins de Lombard, appartenant au duc d'Arenberg.

avant le départ de l'artiste pour l'Italie. La date, donnée d'une manière aussi précise par un historien consciencieux, aura, comme nous l'avons fait ressortir, très probablement été lue sur l'inscription qui accompagnait les peintures du chœur, de même qu'il en existait une au-dessous des peintures du transept. Ces dernières auront été reprises assez longtemps après le retour de l'artiste. La date donnée approximativement par Abry « vers l'an 1558 » peut être acceptée, le même millésime figurant encore aujourd'hui dans les peintures décoratives de la voûte du transept. Il existe d'ailleurs encore dans la même église, au fond de la basse nef méridionale, vers le chœur, au-dessus d'un autel, une peinture murale représentant le Crucifiement avec la Sainte Vierge et saint Jean, qui peut être attribuée à Lombard.

Ce peintre qui, malheureusement pour les générations qui devaient suivre et pour sa propre gloire, ne paraît pas avoir été particulièrement soigneux dans l'emploi des procédés techniques, qui peignait ses compositions « à l'eau, à la manière de fresque » sans s'assurer de la bonne préparation des enduits et sans prévoir l'action délétère du climat, aura exposé ainsi à une destruction prématurée les créations de son pinceau sur les murs de la collégiale de Saint-Paul.

VII

Pour les travaux de Lombard exécutés à Liége en dehors des peintures murales, après son retour d'Italie, l'auteur qui a recueilli le plus de renseignements est L. Abry.

Sans doute, au moment où l'artiste écrivain rédigeait ses notes, bon nombre de peintures dont il nous révèle l'exis-

tence avaient disparu. Mais il a tenu à en conserver le souvenir; il en a vu un certain nombre sur lesquelles il est seul à donner quelques informations. Nous allons donc le suivre dans l'espèce de répertoire qu'il fait des retables et des tableaux qui existaient encore au XVIIe siècle.

A l'église Saint-Barthélemy se trouvait un triptyque placé à l'entrée du chœur. Il représentait le Martyre de sainte Barbe dans le fond; au premier plan, on voyait la sainte triomphant de ses persécuteurs. Dans le roi qui était à ses pieds, on prétendait retrouver le portrait du peintre. L'auteur, tout en parlant avec éloge de la peinture des volets, ne fait pas connaître le thème que l'artiste y avait traité.

L'un de ses meilleurs morceaux était une peinture qui, sans aucun doute, ornait le retable d'autel de la chapelle des Oranus à la cathédrale Saint-Lambert. La partie centrale, arrondie par le haut, représentait le Crucifiement. Sur l'un des volets, on voyait David tuant Goliath (1); le sujet traité dans le second volet était le Sacrifice d'Abraham. Cette peinture, qui commençait à s'écailler, avait été éloignée dans la jeunesse d'Abry et remplacée par un grand retable en marbre qui, par son style, répondait mieux au goût peu recommandable qui commençait à dominer alors.

A la même cathédrale, on voyait « dans la chapelle du vestiaire » un autre triptyque dont le panneau central représentait la Sainte Cène. « La composition, dit notre auteur, est d'un grand goût et le dessin est excellent. Les couleurs ont

---

(1) Un croquis très énergique à la plume représentant cette scène existe dans la collection de dessins que possède le duc d'Arenberg; c'est, sans doute, le premier jet de la composition qui se trouvait à la cathédrale de Saint-Lambert.

changé et gâtent son économie (*lisez* son harmonie); mais il n'a pas été aussi mal traité par l'humidité que ceux de l'église du Séminaire, aussi fort remarquable. »

La Sainte Cène est pour le maître un sujet favori, sur lequel son pinceau aimait à revenir.

Toujours à la cathédrale Saint-Lambert, dans la chapelle dite « des Bénéficiers », se trouvait une peinture de Lombard représentant Jésus-Christ descendu de la croix, entouré de la Sainte Vierge, des saintes femmes et d'un groupe d'autres personnages. Le chanoine Hamal qui nous a transmis ce renseignement, rapporte que Lombard s'y était peint lui-même, revêtu d'un habit de couleur jaune. Dans le fond, on remarquait une vue de la ville de Liége.

Une des meilleures peintures du maître existait à l'église Saint-Jean-l'Évangéliste, dans la chapelle dite « de Tornaco ». C'était également un tableau à volets que les héritiers du chanoine de ce nom avaient fait placer en 1553, soit comme retable d'autel de la chapelle, soit à titre d'épitaphe. Le tableau principal représentait la Déposition de la croix.

Au témoignage d'Abry, cette peinture renfermait de belles qualités et les volets se distinguaient par une tonalité claire et tendre, mais il ne donne pas l'indication des sujets qui y étaient représentés.

On a conservé, par un dessin achevé, signé de L. Lombard et daté de l'an 1553, la composition du panneau central de ce triptyque (1). Celle-ci est divisée en deux zones. Dans la région supérieure, le Christ descendu de la croix est

(1) Notre planche reproduit ce dessin.

porté par un groupe de cinq figures. A droite, un vieillard assis semble s'entretenir avec saint Jean. Dans la partie inférieure formant le premier plan, la Sainte Vierge est évanouie, les saintes femmes, ses compagnes, s'empressent autour d'elle. La partie supérieure de la composition est cintrée. Cette peinture semble avoir joui d'une faveur particulière auprès des contemporains; indépendamment du témoignage des auteurs, nous trouvons dans les archives d'une église paroissiale des environs de Liége, à Rocour, qu'un chanoine de l'église collégiale de Sainte-Croix, du nom de Renier Bormans, commanda en 1558 au peintre nommé Jacques Grotius, demeurant dans la paroisse de Saint-Hubert, à Liége, — probablement un élève de Lombard — un triptyque de tout point semblable à celui-ci afin de servir de retable à l'autel majeur de l'église de Rocour. La somme assez importante de 350 florins de Liége a été la rémunération de ce travail (1).

A l'église Saint-Denis, les volets du beau retable sculpté, placé autrefois à l'autel majeur de cette église, étaient peints en partie par Lombard lui-même, en partie sous sa direction, par ses élèves. Ils ont été démembrés au XVIIe siècle, au moment où les sculptures en marbre que l'on y voit encore leur ont été substituées. C'était un travail considérable où, dans une série de panneaux, étaient figurés les scènes de la vie du Christ et divers épisodes de la légende de saint Denis. Quelques-uns de ces panneaux ont été retrouvés et

---

(1) *Gratzius*, *Gratius*, ou peut-être même *Golzius;* le nom, très mal écrit, n'a pu être lu d'une manière certaine. La copie de ce document m'a été communiquée par feu l'abbé Cartuyvels, alors curé de Rocour.

rachetés par le conseil de fabrique de cette église. L'un d'entre eux, qui a pour sujet la communion de saint Denis, est de la main de Lombard, mais il a été l'objet de quelques restaurations. Un panneau qui semble faire partie de cette série est conservé au Musée communal de Liége.

Dans une chapelle de N.-D. aux Fonts, auprès de la cathédrale, se trouvaient plusieurs tableaux à volets du maître. Suivant Abry, ils avaient été peints en 1560; la tonalité en était fort claire et les fonds richement ornés d'architecture et de paysages.

Dans la collégiale de Saint-Paul, où nous avons vu que le maître avait, à diverses reprises, exécuté des peintures murales importantes, on voyait un Crucifiement peint de sa main, qui ornait le mausolée du baron de Mérode. Dans une autre chapelle, du côté de l'épître, se trouvaient deux volets de triptyque dont l'un représentait saint Paul fouetté par ses bourreaux, et l'autre Job sur son fumier (1). Les voûtes de ces chapelles peintes en arabesques dans le style du décor des voûtes du chœur, du transept et de la grande nef, où il existe encore, avaient été exécutées sur les dessins de Lombard.

A en croire le témoignage d'un manuscrit du siècle dernier, le monastère de Saint-Jacques, avec lequel Lombard a eu des relations comme peintre et comme architecte, possédait également plusieurs panneaux de lui; ils représentaient divers sujets tirés de la vie de saint Benoît, et comme ils étaient peints des deux côtés, on ne peut douter que c'étaient là les fragments de quelque retable démembré. Ils avaient conservé toute la vivacité de la coloration et, après la

---

(1) Il existe un dessin de Lombard représentant cette scène.

suppression de la communauté religieuse, l'abbé Dadseux, ancien chanoine de Saint-Jacques, en avait fait l'acquisition; on ignore ce qu'ils sont devenus.

Indépendamment de ces peintures dont l'existence est constatée par les auteurs locaux, il était de notoriété que le prince Maximilien-Henri, qui avait fait construire à Bonn une résidence somptueuse, dont la riche galerie de peintures était l'ornement principal, avait enlevé des salles du palais épiscopal, et même des églises de Liége, un certain nombre de peintures de Lombard. On sait que le palais de Bonn devint la proie des flammes avec la collection qu'il contenait, en 1691, pendant le siége que les impériaux et leurs alliés firent de cette ville.

VIII

Recherches sur les travaux de Lombard qui ont été conservés.

On ne saurait se dissimuler que dans la biographie de ce maître, l'examen des peintures qu'il convient de lui attribuer ou de lui contester, est la partie la plus délicate et la plus difficile de la tâche entreprise. Il est assez malaisé de faire le départ des peintures qu'il faut reconnaître comme siennes, sinon avec certitude du moins avec grande vraisemblance, de celles que pendant longtemps on a faussement décorées de son nom. Ces dernières sont très nombreuses. D'autre part, il faut rappeler qu'il n'existe *aucun* document contemporain relatif à une œuvre déterminée de Lombard. Son biographe Lampsonius n'en cite qu'une seule : une peinture en grisaille exécutée à Rome et dont on ignore la destinée.

Lombard ne signait pas ses peintures, du moins on n'en connaît pas qui portent son nom. Ce fait semble étrange lorsque, au contraire, un grand nombre de ses dessins sont signés et parfois datés. De ceux-ci il existe des centaines dont l'authenticité ne saurait être révoquée en doute. C'est proprement là que l'on peut étudier le caractère, le style particulier du maître, et même trouver des éléments utiles pour fixer l'attribution des peintures. Avant d'examiner ces dessins, il convient de dresser approximativement l'inventaire des peintures de Lombard. Nous avons marqué d'un * la description de celles qui, selon nous, ne peuvent être contestées et qu'une tradition constante lui a attribuées.

* *Portrait du peintre.* Lombard s'est représenté à mi-corps, regardant le spectateur et tenant une loupe à la main gauche. C'est le type énergique et intelligent reproduit par la gravure qui se trouve en tête de la notice de Lampsonius et que nous reproduisons, du portrait gravé d'après Fines, dans *Les Délices du pays de Liége*, et d'un autre portrait gravé par Wiericx.

L'artiste paraît âgé de 50 ans. Il est revêtu d'une sorte de tunique noire, sur laquelle est rabattu le col de sa chemise. Le costume paraît négligé, la barbe et les cheveux bouclés sont abondants et incultes.

Grandeur naturelle. Le portrait est bien dessiné ; d'une couleur chaude et vigoureuse, il est peint largement. C'est l'original d'un certain nombre de copies dont déjà Abry signalait l'existence. — Bois, hauteur 0^m78, largeur 0^m63.

Cette peinture, fort bien conservée, provenant de la collection Hamal, se trouvait, quand nous l'avons étudiée, au château de Kinkempois; elle appartenait alors à Mme la vicomtesse de Clérembault (1).

---

(1) Voir notre *Histoire de la peinture au Pays de Liége*, p. 132.

La galerie de tableaux de Cassel possède un remarquable portrait de Lombard, à très peu de chose près de même dimension que celui qui vient d'être décrit, et qu'il faut regarder comme une réplique de celui-ci. L'artiste s'y est représenté dans la même attitude, tenant une loupe à la main et dans le même costume. Cependant il paraît plus âgé que dans le portrait conservé au château de Kinkempois et, s'il faut en croire la date qui s'y trouve inscrite, le portrait aurait été peint dans la dernière année de la vie de l'artiste. On y lit, en effet : AAGE 61 LAN 1566.

Le livret du Musée de Cassel, rédigé avec soin et compétence, fait remarquer que ce portrait, par l'énergie et l'expression du caractère, est une œuvre de la plus haute importance (1). Ce qui prouve d'ailleurs le mérite de la peinture, c'est que, jusqu'à ces derniers temps, elle était attribuée à Moor ou Moro, le portraitiste favori de Charles V et de Philippe II, dont les peintures ont été confondues parfois avec celles de Holbein.

Le portrait de Cassel a été restitué à Lombard, grâce à l'intervention de M. L. Oury, peintre liégeois habitant Dresde, qui, au moyen du portrait gravé d'après Fines, pour la biographie de Lombard imprimée dans *Les Délices du Pays de Liége*, a établi l'origine du portrait et déterminé la direction du Musée à l'inscrire sous le nom de son véritable auteur. La date de la peinture et l'âge de l'artiste corroboraient d'ailleurs de tout point le renseignement fourni par la gravure.

---

(1) *Ein durch energische Auffassung hoch bedeudentes Bild. Dasselbe war bisher dem Moro zugeschrieben. Katalog der Koeniglichen Gemaelde Galerie zu Cassel, von Dr Oscar Eisenmann, Director der Gemaelde Galerie*, p. 32.

Il n'est peut-être pas sans intérêt de remarquer que cette restitution s'est faite sans que M. Oury connût l'existence du portrait conservé à Liége.

Les deux portraits du maître, ainsi que celui du personnage grotesque représenté de profil que nous allons décrire, prouvent le talent éminent de Lombard dans un genre de peinture que l'on peut regarder en quelque sorte comme la pierre de touche de la valeur d'un artiste aux prises avec la nature. C'est dans l'interprétation directe de celle-ci, c'est en faisant du type qu'il a sous les yeux et du caractère qu'il doit reproduire, une création de son propre génie, que le peintre donne souvent toute la mesure de celui-ci.

Il faut encore faire remarquer ici que les deux portraits de Lombard, qu'il n'est guère possible de lui contester (les gravures font foi de leur authenticité), donnent une note particulière de son coloris, de sa manière de peindre et d'observer. Comparés à ses peintures historiques les moins discutables, les deux portraits font comprendre les aspects divers de son talent, et combien ce dernier, toujours à la recherche du progrès, est souvent infidèle à lui-même.

* *Tête d'un joueur de flûte connu sous le nom de Filoguet.* Tête de profil de grandeur naturelle, grimaçante et grotesque. Le musicien avance les lèvres vers la flûte, au point de les mettre sur la même ligne que son nez crochu. De rares poils grisonnants couvrent la lèvre supérieure, le menton saillant et la mâchoire. La tête est couverte d'une toque brune, ornée d'une aigrette de deux petites plumes jaunes. La chemise, ouverte sur le devant, de même que le pourpoint, laisse voir la poitrine découverte de ce personnage débraillé. — Bois, hauteur $0^{m}52$, largeur $0^{m}42$.

(Musée communal de Liége.)

* *Les Israélites s'apprêtant à sacrifier l'agneau pascal.* Un vieillard habillé de rouge pose l'agneau sur l'autel, tandis qu'un prêtre étend les mains au-dessus de la victime. Différents personnages entourent l'autel, parmi lesquels on remarque un jeune homme coiffé du bonnet phrygien, coiffure que Lombard aimait à donner à ses figures. Fond d'architecture de la renaissance très ornementé. Au revers, une *Annonciation* peinte en grisaille. — Bois, hauteur 1m12, largeur 0m80.

(Musée communal de Liége.)

Ce panneau avait assez souffert ; il a été retouché par le peintre Brüls.

* *Saint-Denis l'Aréopagite* condamné à mort, est communié par la main de Jésus-Christ, qui lui apparaît entouré d'une gloire d'anges. Les disciples, en assez grand nombre, assistent à cette scène. — Bois, hauteur 0m73, largeur 0m62.

(Église Saint-Denis, à Liége.)

Cette peinture est l'un des panneaux des volets qui se trouvaient autrefois au retable de l'autel majeur, dont la partie centrale, richement historiée de sculptures, se trouve encore dans l'une des chapelles de l'église. Celle-ci possède également deux autres panneaux faisant autrefois partie des mêmes volets. Ils représentent un *Ecce homo* et le *Christ arrêté au jardin des oliviers*. Toutefois, ces peintures, d'une facture différente de la Communion de saint Denis, ne sont certainement pas de la main de Lombard, mais doivent être attribuées à ses disciples.

Abry, en parlant de ce travail qui, de son temps, existait encore dans son ensemble, assure qu'il a été peint sous la direction et avec la coopération de Lombard.

La Sainte Cène. Jésus-Christ est assis à table pour célébrer la Pâque avec ses disciples ; devant lui est un plat dans lequel on voit des

hosties. Le Christ est représenté au moment où il dit : « En vérité, je vous le dis, l'un de vous me trahira. » (Saint Jean, XIII, 21.) Judas que l'on voit sur le devant de la table et qui, par un geste très vif, se lève de son siège, semble répondre aux paroles du divin maître. De sa main droite, l'apôtre infidèle montre sa poitrine, tandis que la gauche, encore appuyée sur l'escabeau qu'il vient de quitter, tient la bourse traditionnelle. Les apôtres les plus rapprochés du Christ paraissent seuls attentifs à ses paroles. Au fond, à droite du tableau, un serviteur apporte une amphore. Au milieu du fond, derrière le Christ, on voit une fenêtre ouverte donnant sur la campagne; dans le lointain du paysage, on aperçoit la porte d'une ville flanquée de deux tours massives et, plus loin encore, une contrée montagneuse. Dans le chemin conduisant à la porte de la ville, l'œil découvre de très petites figures représentant l'entrée de Jésus-Christ à Jérusalem. Dans le haut de la fenêtre, les châssis sont garnis de vitraux décorés en style de la renaissance, et en-dessous, de deux médaillons, sur lesquels on lit *anno* 1530. Cette date est répétée sur deux plus grands médaillons décoratifs en grisaille. Au-dessus de ces médaillons inférieurs, on en voit deux autres représentant l'un David au moment où il va trancher la tête de Goliath, et l'autre, Caïn tuant Abel. — Bois, hauteur 0^m60, largeur 0^m75.

(Musée communal de Liége, acquis en 1862 à la vente de la collection Weyer, à Cologne.)

La Sainte Cène. Répétition du tableau précédent, mais offrant quelques variantes dans les accessoires. A la grisaille représentant Caïn tuant Abel, l'artiste a substitué une autre composition, Samson tuant les Philistins. Les médaillons sont dénués de légendes. En revanche, les médaillons des fenêtres, vides dans le tableau qui vient d'être décrit, sont dans celui-ci historiés de deux sujets peints avec beaucoup de finesse. On voit d'un côté Adam et Ève sous l'arbre de la Science et de l'autre côté ces mêmes personnages chassés du paradis.

La date inscrite sur les médaillons inférieurs est *anno* 1531.

Ce tableau provient de la galerie du cardinal Fesch. — Bois, hauteur 0^m62, largeur 0^m80.

(Musée de Bruxelles.)

Ces deux panneaux sont intéressants à plus d'un titre, et il convient de s'y arrêter un instant, d'autant que leur attribution comme œuvre de Lombard a été contestée par un savant dont l'opinion mérite d'être examinée attentivement (1).

Nous allons la discuter, mais avant de revenir sur ce point, il cônvient de faire sur la composition à peu près identique des deux tableaux une remarque essentielle.

La composition — c'est-à-dire l'ordonnance générale, la disposition et le mouvement des figures — n'est pas, à strictement parler, de l'invention de Lombard. Il y a eu, particulièrement dans la seconde moitié du XV[e] siècle et la première moitié du XVI[e], certaines compositions qui, jouissant d'un grand succès, étaient répétées à l'infini. Lorsqu'une église, une administration ou un simple particulier désirait faire exécuter une peinture reproduisant le thème traité déjà dans un tableau qui avait la vogue, on imposait à l'artiste chargé d'un nouveau travail, de s'inspirer de ce tableau, d'en reprendre les éléments, lui laissant d'ailleurs la liberté de modifier les détails et de donner à l'ensemble l'empreinte de sa manière et de son sentiment personnel (2). C'est ce qui est arrivé avec les deux peintures que nous venons de décrire.

Cette peinture a été répétée souvent, et la même compo-

---

(1) *Le Livre des peintres*, de Carel Van Mander, traduction, notes et commentaires de Henri Hymans. Paris, J. Ruam, 1884, p. 189. Les arguments donnés par M. Hymans en faveur de son attribution sont loin d'être convaincants; M. Fétis ne s'est pas plus que nous, rangé à l'opinion du traducteur du *Livre des peintres* de Van Mander. Voir *Bull. des Comm. roy. d'art et d'archéol.*, t. XX, pp. 200-255.

(2) Nous avons vu, à propos du triptyque peint par Lombard pour la famille des Tornaco, que l'on commandait au peintre Jacques Grotius un triptyque semblable de tout point pour l'église de Rocour.

sition se retrouve au Musée épiscopal d'Utrecht, au Musée germanique de Nuremberg; il existe un tableau de la même ordonnance à l'église Saint-Quentin, de Louvain, qui, par son style et le caractère général de la peinture, est bien d'un demi-siècle antérieur aux peintures des Musées de Liége et de Bruxelles.

L'auteur de ces peintures a certainement reproduit, avec liberté à la vérité, et en transformant dans le style qui lui est propre, les données d'une composition antérieure. Examinons maintenant les raisons qui existent pour les attribuer à Lambert Lombard :

1° Le caractère des physionomies, le style général et le jet des draperies est de tout point conforme au maître, tel que celui-ci se manifeste dans plusieurs dessins signés de sa main et qu'il est impossible de lui contester. La coloration est également conforme aux peintures connues de Lombard;

2° Il est au moins remarquable que le tableau du Musée de Bruxelles, faisant partie de la collection très considérable du cardinal Fesch, à Rome, y était attribué à Lombard, et que le panneau du Musée de Liége, acquis à la vente de l'architecte Weyer, à Cologne, y figurait également sous le même nom sans que, ni à Rome, ni à Cologne, on connût l'existence d'un *duplicata*. On n'a pu constater ce fait que lorsque ces tableaux, par des voies bien différentes, se sont retrouvés en Belgique. On connaissait, à cet égard, si peu la réalité des choses, que dans l'édition du catalogue du Musée de Bruxelles de 1875, on peut lire cette note :

« Une répétition ou plutôt *une copie* de ce tableau se trouvait à la collection Weyer, vendue à Cologne en 1862. » Or, il se trouve que la copie prétendue est datée, et qu'elle

est d'un an antérieure au tableau du Musée de Bruxelles, également daté;

3° Il est historiquement établi que Lombard a peint un certain nombre de fois la Sainte Cène. Il semble, comme nous l'avons dit, que c'était pour lui un sujet de prédilection. Il aimait d'ailleurs les thèmes où il pouvait introduire un grand nombre de figures. Nous en trouvons un témoignage dans le testament de maître Martin Duvivier, orfèvre de Liége, daté du 18 septembre 1578, c'est-à-dire douze ans après la mort de Lombard :

Ung tableau avec molures de boix où qu'il y at le Cène de Jesu-Christ avec les douze apostre, qui est de la science mestre Lambert Lombard (1);

4° Les peintures de la Sainte Cène offrent, au point de vue de la tonalité, du style et de l'exécution, de nombreuses analogies avec les deux panneaux provenant de la galerie du roi de Hollande, exposés au Musée de Bruxelles sous le n° 30 et sur lesquels nous aurons à revenir;

5° La gravure de Goltzius ne reproduit pas les tableaux de Lombard, mais une des nombreuses peintures faites d'après un original antérieur à Lombard et à Pierre Koeck. La main qui a écrit sur l'épreuve de M. Dutoit les mots *Pierre Van Aelst invenit*, sur lesquels se base l'argumentation de M. Hymans, errait donc certainement.

La Sainte Cène. Le Christ est vu de profil; la tête est entourée d'un léger nimbe, elle se détache sur une draperie verte. Revêtu d'une tunique blanche et d'un manteau rouge, Jésus étend la main droite,

---

(1) Archives de l'État, à Liége. M. le chevalier de Borman a bien voulu me communiquer cette note.

annonçant à ses disciples qu'il sera trahi par l'un d'entre eux. Saint Jean a la tête appuyée sur la poitrine du divin maître. Ces deux figures sont assises à une petite table, de l'autre côté de laquelle se trouvent deux autres apôtres. L'un d'eux est debout, les mains croisées sur la poitrine, tandis qu'un autre disciple est à genoux devant la table, dans l'attitude d'un homme qui se dispose à communier. Sur le premier plan, Judas a quitté son escabeau et s'éloigne la tête baissée, serrant la bourse dans la main droite.

Devant le Christ se trouvent un plat, deux pains et un verre contenant du vin rouge; contre cette première table une seconde est placée en équerre; huit autres apôtres y sont assis. Parmi ces derniers, il en est un dont les traits rappellent ceux de Lombard lui-même. Plus loin sont des serviteurs, dont l'un apporte un mets. Dans le fond s'ouvre une perspective ornée d'une colonnade. Ce tableau se trouvait autrefois dans la chapelle de l'hospice de Cornillon, où il a toujours passé pour être l'œuvre de Lombard; il est placé actuellement au-dessus de l'autel de la chapelle des femmes aliénées à Sainte-Agathe.

La peinture a malheureusement été retouchée à diverses reprises. — Toile, hauteur 2m15, largeur 1m43.

(Hospices civils de Liége.)

La Nativité. Esquisse assez médiocre, compromise par des restaurations devenues nécessaires. La composition est divisée en deux régions. Dans la zone supérieure apparaît Dieu le Père entouré d'une gloire d'anges, tandis que dans la partie inférieure, on voit la Vierge à genoux devant l'Enfant Jésus, qu'elle pose sur une crèche. Derrière elle saint Joseph désigne de la main droite le Messie aux bergers qui viennent l'adorer. — Bois, hauteur 0m86, largeur 0m56.

(Hospices civils de Liége.)

Déposition de la croix. La Vierge et saint Jean soutiennent le Christ mort; au-dessus de ce groupe plane le Saint-Esprit sous la forme d'une colombe. Figures de grandeur naturelle, vues à mi-corps.

Provient de la collection Krüger, de Minden; a été vendu en 1854.

(Galerie Nationale de Londres.)

Le roi de Hollande, Guillaume II, possédait autrefois quatre panneaux fort remarquables qui, comme le prouve leurs proportions, ont évidemment fait partie d'un triptyque ou d'un polyptyque aujourd'hui démembré. Ces peintures ont reparu à la vente Schneider; deux de ces panneaux ont été acquis pour le Musée de Bruxelles; nous ignorons ce que les deux autres sont devenus; toutefois, nous en possédons la description assez précise. Ils représentent :

Le passage de la mer Rouge. Moïse, entouré des Israélites, après le passage de la mer Rouge, est poursuivi par Pharaon et ses troupes; celles-ci sont sur le point d'être englouties par les eaux.

Une Vision allégorique. Sur une plate-forme, un saint personnage est représenté profondément endormi. La vision suivante lui apparaît : L'archange saint Michel, revêtu d'un riche costume de guerrier, est entouré de trois autres anges armés, dont l'un porte l'épée de la justice. De la plate-forme la vue s'étend sur un jardin; au loin on aperçoit une rivière avec un pont. — Bois, hauteur 1m43, largeur 0m58.

Les deux autres panneaux, réunis aujourd'hui en diptyque au Musée de Bruxelles, sont décrits de la manière suivante dans le catalogue de cette collection :

Compartiment de gauche :

« Au premier plan, une barque échouée près du rivage et en partie submergée, aux débris de laquelle s'attache un matelot. Au bord de la rive un personnage, vêtu d'une tunique verte et d'un manteau rouge, l'épée au côté, les mains croisées sur la poitrine, et les yeux levés vers le ciel, semble remercier Dieu d'avoir permis qu'il échappât au naufrage. Plus loin, le même personnage est représenté tenant un poisson qu'il vient d'éventrer et des entrailles duquel s'échappent des pièces d'or. Dans le fond, la mer sillonnée de navires et l'entrée du port. Au sommet du tableau plane un ange tenant dans la main droite une croix de procession et montrant, de la gauche, la terre au personnage debout au premier plan. »



Le table
ape Greg
remier p
ommes d
ableau ; a
ne civière
a processi
régoire e
a Vierge
temple vis
ouvriers s
sur le sol ;
mettant
tableau va
les plane
sur 0m3

Ces d
recherch
ces p
au secon
arrêt du
en à ce

¹ Au
Grégoir
peup
tée po
rend
que l'o
antifor
En pas

¹ No

Le tableau de droite représente « la procession faite à Rome, par le pape Grégoire-le-Grand, pour obtenir la cessation de la peste. Au premier plan sont étendus à terre, et paraissant mourants, deux hommes dont l'un a la figure et le costume du naufragé de l'autre tableau ; au second plan deux ouvriers, coiffés de turbans, portent sur une civière un cercueil recouvert d'un drap rouge. Au troisième plan, la procession se dirigeant vers la gauche : au milieu marche saint Grégoire en costume pontifical, coiffé de la tiare, portant l'image de la Vierge qui passe pour avoir été peinte par saint Luc. A gauche, le temple visible en partie seulement; plus loin un cimetière où des ouvriers sont occupés à creuser des fosses pour des cercueils déposés sur le sol ; la tour Saint-Ange, au sommet de laquelle on voit l'ange remettant l'épée au fourreau, ce qui signifie, suivant la tradition, que le fléau va cesser ; au fond, le Tibre et les collines romaines ; dans les airs plane un ange les mains jointes ». — Bois, hauteur 1m67, largeur 0m31 (1).

Ces deux peintures sont du plus haut intérêt. Nos recherches pour trouver la légende qui a inspiré le premier de ces panneaux sont restées vaines jusqu'à ce jour. Quant au second, la composition en est très bien expliquée dans le livret du Musée. Voici comment le fait historique qui a donné lieu à cette peinture, est rapporté par un auteur :

« Au VIe siècle, une peste horrible ravageait Rome. Saint Grégoire-le-Grand, qui gouvernait alors l'Église, appela tout le peuple à la pénitence. Une procession générale fut indiquée pour le matin du jour de Pâques, l'an 596. Le pontife se rendit à l'Ara-Coeli, prit en ses mains l'image de Marie, que l'on dit peinte par saint Luc et la célèbre procession *septiforme* se mit en marche pour se rendre à Saint-Pierre. En passant devant le môle d'Adrien, on entend tout à coup

(1) Notre planche reproduit ces deux compositions.

dans les airs des voix célestes qui chantent : *Regina coeli, laetare, alleluia*, etc. En même temps, on voit un ange étincelant de lumière qui remet une épée dans le fourreau ; la peste cesse le jour même » (1).

Ces quatre panneaux ont toujours été attribués à Lombard, dans la galerie du roi de Hollande, avant que celle-ci fût dispersée. Depuis, la critique historique les a quelquefois contestés au maître liégeois. Aucune preuve matérielle ne peut, à la vérité, être donnée pour maintenir cette attribution, nous l'avons dit, comme pour toutes les peintures de Lombard. Ce que l'on ne saurait contester, c'est que ces panneaux sont l'œuvre d'un maître, qu'ils offrent comme dessin et comme style beaucoup d'analogie avec certains dessins et les tableaux de la Sainte Cène attribués à Lombard. Les types des têtes sont généralement dans le goût du maître. Cependant nous ne pouvons guère constater une influence italienne dans ces deux peintures ; si elles doivent être maintenues à Lombard, il faudrait les placer avant son voyage à Rome ; on trouverait dans l'admiration manifestée par l'artiste pour Albert Dürer, et dans les recherches d'un esprit indécis, l'explication du style général, de la tonalité et du dessin de ces deux panneaux remarquables (2). Ils n'ont jamais, que nous sachions, été attribués à un autre maître et, dans l'état actuel des recherches faites sur les peintres du XVIe siècle, il n'en est aucun qui puisse être regardé comme leur auteur avec autant de vraisemblance que Lombard.

---

(1) GAUME, *Les trois Rome*, t. I, p. 212.

(2) Il y a lieu de rappeler ici le témoignage de Goltzius, élève de Lombard, sur le parti que le maître aurait tiré des « peintres francons ».

L'adoration des bergers. Au milieu du tableau, l'Enfant Jésus est posé sur un coussin placé sur le chapiteau renversé d'un pilier cannelé. Au-dessus de lui, la sainte Vierge, les mains croisées sur la poitrine, en adoration. A la gauche de Marie, deux bergers, dont l'un est un vieillard, paraissent en contemplation devant l'Enfant divin; un troisième berger, les mains jointes, est en prières. Au-dessus de ce groupe un bœuf allonge la tête, et dans le fond de l'architecture des arbres terminent la perspective. Couleur vigoureuse; mais l'ensemble est plus faible de dessin et moins caractérisé que ne le sont généralement les œuvres de Lombard. Les figures, vues jusqu'aux genoux, sont de grandeur naturelle. — Bois, hauteur 1m13, largeur 1m52.

(Galerie du Belvédère, à Vienne.)

Il se trouve encore plusieurs tableaux attribués à Lombard dans différents musées, entre autres une Vierge avec l'Enfant Jésus, à Berlin; il y en a beaucoup aussi dans les collections particulières, mais c'est avec circonspection qu'il convient d'accepter pour Lombard, qui ne semble pas avoir été très productif, la paternité d'un très grand nombre de panneaux. A Munich, il a fallu retirer à Lombard la belle *Picta* qui, pendant quelque temps, a figuré sous son nom dans le livret du Musée. Un dessin, retrouvé à Dresde, revêtu de la signature (fausse) de Quentin Metsys, mais certainement antérieur à Lombard, a été la cause de la prudente réserve qui a fait ranger ce tableau parmi les œuvres d'artistes inconnus. C'est donc *de visu* que nous avons préféré établir le résultat de nos recherches.

IX

Les dessins de Lambert Lombard.

Nous avons eu lieu de remarquer déjà que si les peintures attribuées avec quelque certitude au maître liégeois sont

rares, il n'en est pas de même de ses dessins qui sont, au contraire, fort nombreux. Ces dessins sont souvent signés : ils le sont tantôt des initiales L. L.; tantôt le nom du maître est écrit en abrégé, mais le plus souvent celui-ci est écrit en toutes lettres. Plusieurs dessins sont datés et donnent ainsi des indications précieuses; enfin quelques études sont datées de Rome.

C'est dans les dessins que se révèle le caractère particulier de l'artiste, la note dominante de son talent; ils donnent la mesure de son génie inventif et nous initient aux recherches de son esprit studieux; il convient donc de les examiner avec quelque détail.

Mais avant d'en aborder l'étude, quelques observations préliminaires ne sont pas inutiles. Les nombreux dessins de Lombard, lavis au bistre, croquis à la sanguine, à l'encre de Chine et à la plume, doivent être classés en quatre catégories :

1° Dessins faits d'après les monuments anciens : médailles, statues, fresques ou manuscrits, constructions, etc. Ils donnent le résultat des recherches et des études de l'artiste et de l'archéologue pour sa propre instruction, soit en Italie, soit dans d'autres pays.

2° Dessins que l'on peut regarder comme le premier jet de la pensée du maître; ce sont des croquis et des esquisses pour ses propres tableaux ou des peintures murales; ce sont parfois des embryons de composition qu'il se propose de développer ensuite. C'est l'idée qu'il cherche à fixer sous la forme la plus avantageuse; souvent il la présente et la retourne sous différents aspects avant de l'arrêter. Cette catégorie est peut-être la plus intéressante au point de vue du tempérament personnel du maître.

3° Dessins qui ont été crayonnés d'après nature, pour aider l'artiste à donner une expression plus correcte, plus plastique à ses conceptions. Cette catégorie, très intéressante aussi, est celle dont on rencontre le moins d'exemples dans les collections connues.

4° Enfin, la dernière catégorie se compose des projets dessinés par Lombard pour d'autres artistes ; pour les peintres verriers, les graveurs, sculpteurs, ornemanistes, etc., qui avaient recours à son crayon facile et à son invention abondante. Il est probable qu'il faut ranger dans cette catégorie un assez grand nombre de croquis, souvent très sommaires, signés du nom ou des initiales de Lombard, avec l'indication : *Inventor*. Ils sont datés quelquefois; leur nombre est considérable.

Il existe chez des particuliers quelques compositions isolées que nous aurons à examiner, mais on a conservé aussi plusieurs collections de dessins restés réunis. Le chanoine Hamal en possédait un très grand nombre.

La collection la plus importante est celle du duc d'Arenberg. Mme la vicomtesse de Clérembault, l'Académie et l'Université de Liége, celle de Dusseldorf, conservent également des séries de dessins ; nous allons examiner rapidement ces différentes collections.

Le portefeuille que possède le duc d'Arenberg contient 530 dessins qui, presque tous, sont de la main de Lombard. Il y en a cependant plusieurs qui sont de ses élèves, et qui semblent avoir échappé à l'attention des érudits qui ont étudié ce recueil. Un des dessins est signé Frans Floris, et deux autres, dont l'un est signé, sont de la main de Ramey. Un dessin, très achevé et fait pour la gravure, n'est pas

de la main de Lombard; d'ailleurs la date inscrite : 1568, est postérieure à la mort de l'artiste.

Malheureusement cette collection, d'un si haut intérêt pour l'histoire du maître, a passé par des mains barbares. La plupart des dessins ont été découpés par une lubie enfantine : maniés par un ignorant, des ciseaux ont suivi le contour des figures, et celles-ci ont été collées ensuite sur les feuilles d'un gros papier bleu sur lesquelles ces découpures de formes irrégulières sont montées; et comme si cet acte de vandalisme ne suffisait point, beaucoup de ces croquis, souvent un peu oblitérés et touchés très délicatement à la sanguine, ont été contournés à la plume d'une manière inepte, par une main entièrement inexpérimentée. Cependant, bon nombre de dessins de cette collection, surtout ceux qui sont exécutés à la plume, ont échappé à ce dernier outrage.

Beaucoup de croquis paraissent avoir été faits en Italie. Deux dessins exécutés à la plume d'après deux statues d'Hercule, représentent le fils de Jupiter étranglant le lion de la forêt de Némée, emportant ensuite la peau du félin pour s'en vêtir. Ces deux dessins portent l'un et l'autre la légende suivante :

1538. ROMA
LAMBERTUS LOMBARD
FECIT.

Ils constituent donc un témoignage de la présence de Lombard à Rome en 1538. Nous trouvons dans ce recueil d'assez nombreuses études d'après les marbres antiques; les dessins d'un torse, vu de face et du dos; une figure féminine acéphale, drapée; un croquis au trait du groupe de

Laocoon ; deux grandes études à la sanguine d'après une statue de femme acéphale, très fermement dessinées ; un croquis de deux figures de femme et de vases avec la mention : *Al gardino del Cardinal di la vallo in roma.* D'autres statues dessinées à la sanguine, en grand format, très soignées, appartiennent à cette même catégorie ; parmi ces dessins l'un porte cette note de la main de Lombard : *Semele statua di marmo al Jardino del Carl Cœsis in Roma, il quel statua e Maggiore che il vivo.* Cette statue est dessinée de deux côtés. Sur un autre croquis représentant trois figures drapées qui se trouvent près d'une statuette posée sur un socle où l'on voit en bas-relief la louve allaitant Romulus et Remus, on lit la note suivante :

De larc de Constantin à Rome.

Puis des croquis de médailles, de camées, de bas-reliefs, etc., appartenant sans aucun doute à la catégorie des études faites en Italie.

Je trouve dans ce recueil plusieurs dessins faits évidemment d'après des manuscrits du moyen âge, peintures murales ou peintures de manuscrits. Une série de dessins à la plume se rapporte à la légende d'un saint évêque, peut-être saint Nicolas de Myre, ou de Lazare venu à Marseille avec sainte Madeleine. On retrouve, même dans cette reproduction un peu sommaire, le caractère archéologique de l'œuvre originale qui doit appartenir au XIII[e] ou au XIV[e] siècle. Deux figures drapées, à peu près de même style, sont accompagnées d'une note très effacée, où l'on peut lire cependant : *Queste figure sono a sinistra in un monasterio Dy stato benedictini*, etc. Une figure isolée, dans le costume des

ducs de Bourgogne, appartient au même ordre de dessins.

Quelques études sont copiées d'après les maîtres de la première renaissance. Parmi celles-ci il y a lieu de remarquer : croquis d'Adam et d'Ève chassés du paradis terrestre, d'après la peinture de Raphaël aux loges du Vatican ; une sainte Cécile, inspirée de la peinture du même maître, conservée au Musée de Bologne ; Apollon et les Muses, croquis élémentaire d'après la peinture des Chambres du Vatican ; une figure de vieillard, de l'Ecole d'Athènes, couché sur les marches du temple et absorbé dans l'étude d'un problème (Diogène). Après ces études faites sur les œuvres de Raphaël, il convient de citer une sainte Famille, dessinée à la plume, assez soignée ; le socle sur lequel est posé l'Enfant Jésus porte cette indication : TYCIANO
INVETOR

Aucun des croquis d'après les maîtres de la renaissance ne porte de date, ni de signature.

Les dessins par lesquels l'artiste cherche à fixer sa pensée en vue de ses peintures et des travaux auxquels il compte donner une forme plus complète, semblent nombreux dans ce recueil. Ce sont tantôt des compositions, croquis encore informes, destinés à indiquer les places des groupes et des figures, tantôt des dessins plus arrêtés de l'ensemble du tableau à exécuter, ou bien encore l'étude de figures et de groupes isolés. Voici ceux de ces dessins qui semblent particulièrement intéressants :

1. Un dessin représentant *la Flagellation*, dans lequel on voit, au premier plan, un prêtre à genoux, les mains jointes. Il est sous le patronage de saint Lambert, debout derrière lui, en costume épiscopal. Je crois y reconnaître le premier jet d'une peinture, peut-être un

volet de triptyque, dont le prêtre, représenté dans l'attitude de la prière, était le donateur.

2. Composition lavée au bistre et dessinée à la plume, d'un grand nombre de figures, représentant Melchisédech offrant du pain et du vin en présence d'Abraham, qui, suivi d'une foule de guerriers, assiste, agenouillé, à cette offrande. Ce dessin est signé *Lambert Lombard.*

3. Croquis du Christ dépouillé de ses vêtements, et des soldats jouant sa tunique aux dés.

4. Deux sanguines représentant une femme à genoux, un bourreau tient le glaive prêt à lui trancher la tête (martyre de sainte Catherine). Dans l'un des dessins, le bourreau tient le glaive de la main gauche. C'est sans doute cette erreur qui a porté l'artiste à refaire exactement le dessin en contre-épreuve, traité avec un peu plus de soin dans les détails que le premier.

5. Joli dessin représentant un prêtre à genoux, sous le patronage de saint Jérôme accompagné du lion, son attribut; projet d'un volet de triptyque.

6. Deux croquis du Christ descendu de la croix sur les genoux de la sainte Vierge; l'un de ces dessins est signé *Lamb. Lombard.*

7. *Descente de la croix*, sanguine. Le corps du Christ repose sur les genoux de sa sainte Mère; sainte Madeleine baise les pieds du Sauveur, tandis que d'autres figures s'empressent autour du divin crucifié. Dessin plein de noblesse, mais gâté par de stupides contours à la plume tracés par une main maladroite.

C'est un premier jet de la composition peinte à fresque à l'église Saint-Paul, dont j'ai retrouvé les vestiges en 1875.

8. *Crucifiement.* Dans la région supérieure mais au second plan, on voit le Christ en croix, et, à sa droite le bon larron; la figure du mauvais larron y était dessinée d'abord; elle a été effacée ensuite, le dessin ayant été remanié et offrant de nombreux repentirs; un groupe de cavaliers entoure la croix.

Plus bas, dans une zone inférieure où les figures sont dessinées dans des proportions plus grandes, la Sainte Vierge évanouie est soutenue par un groupe de femmes qui l'entourent. L'une d'elles

dans laquelle on reconnaît sainte Madeleine, se détourne pour contempler le Sauveur en croix. Une figure d'homme debout et presque vu du dos, semble diriger ses regards dans le même sens. Tout au bas du papier, l'artiste a repris d'une manière très sommaire, en le modifiant, le groupe des saintes femmes et de la Vierge. Ce dessin porte les traces de carreaux qui ont servi au transport, et, sans doute, à l'agrandissement.

Ce thème des femmes s'empressant autour de la Vierge évanouie, se retrouve un grand nombre de fois dans les dessins de Lombard.

Je ne m'arrêterai pas à signaler les scènes d'apôtres ni d'autres figures isolées qui se rencontrent dans ce recueil, mais il me semble intéressant de noter une composition dont il n'existe plus qu'un fragment, le reste ayant été déchiré; c'est un croquis de la *Calomnie d'Apelle*, ce sujet auquel Raphaël, Biccio, Albert Dürer et tant d'autres peintres se sont essayés et qui, deux siècles plus tard, devait inspirer G. Lairesse. Dans le croquis de Lombard, les noms des figures allégoriques sont indiqués *calomnia*, *invidia*, *innocentia*, *frauda*...

Il faut encore noter quelques fragments particulièrement intéressants par le soin que l'artiste a mis à les traiter, des groupes sur lesquels il étudie certaines parties de ses peintures, sans pour cela avoir recours au modèle vivant. Il y a lieu de remarquer parmi ces études :

Deux figures drapées (dessin à la plume et au bistre) paraissant causer avec animation. On y lit la date 1552 L. L.

Deux jeunes gens tenant des urnes; détails d'une étude pour les noces de Cana? Sous l'une des urnes on lit 1552, Lambertus
Lombard

A la plume et lavé de bistre.

Deux hommes drapés qui, s'appuyant sur un tronc d'arbre, causent ensemble. Beau dessin à la plume et au bistre, très vivant et très ferme. Les figures ont 27 centimètres de hauteur. L'artiste ne s'est pas contenté de cette étude; un second dessin reprend, à peu près exactement, la plus importante de ces deux figures.

Un personnage lisant. Dessin daté et signé 1533. *L. Lomb.*

Un groupe de femmes occupées à recueillir des objets qui se trouvent à terre (les Israélites recueillant la manne au désert?), derrière elles des hommes et des bêtes de somme portant des sacs et des récipients divers.

Deux figures, l'une debout, l'autre représentant une femme prosternée comme une Madeleine au pied de la croix; dessin à la plume et au bistre.

1552
Lambert Lomb:
fecit.

Passons à la catégorie de dessins que l'on peut regarder comme des études faites sur nature; elles sont assez rares dans l'œuvre connue du maître.

1. Très jolie académie d'un jeune homme assis, dessin à la sanguine, évidemment d'après nature; d'une intelligence des formes et d'une sûreté de crayon remarquables.

2. Deux figures d'hommes nus, derrière lesquelles s'en trouve une troisième drapée; ces figures ont été dessinées sur papier brun, à la plume d'après le modèle vivant.

3. Étude pour une figure de l'apôtre saint André; dessin très étudié de 0m20 de hauteur.

4. Portrait d'un homme vu de face à peu près. Ce dessin est signé *L. L. f.*

5. Étude à la sanguine représentant un bras, évidemment dessiné d'après nature, dans des mouvements peu variés; l'artiste cherchant l'attitude qui répondait le mieux à sa pensée.

6. Un portrait dessiné à la plume, signé *L. L. fecit.*

7. Etude à la sanguine d'une main droite, dessinée très rapidement en grandeur naturelle, d'après le modèle vivant.

8. Une belle étude dessinée à la sanguine pour une figure de l'apôtre saint André; le personnage tient la croix en sautoir; la draperie, très étudiée, paraît dessinée d'après nature. Hauteur 0^m26.

9. Dessin achevé d'une académie : un jeune homme qui n'a d'autre vêtement qu'un manteau assez court et qui lui sert beaucoup moins à se couvrir qu'à porter les fleurs recueillies dans les plis de la draperie. Ce charmant dessin a 0^m27 de hauteur. Signé *La. Lo.*

Je passe à la quatrième catégorie de dessins, ceux qu'il convient de considérer comme les compositions dessinées par Lombard pour ses confrères, les peintres verriers, les graveurs, sculpteurs, etc.

1. Un très beau dessin à la sanguine, malheureusement fort oblitéré. Il représente la Sainte Vierge et l'Enfant Jésus, entourés de sainte Élisabeth et d'une autre sainte, groupées au premier plan, tandis qu'au second plan, à gauche, on voit trois figures de vieillards drapés; à droite, quatre autres personnages. Cette partie du dessin est très effacée.

Cette composition importante, dessinée avec beaucoup de soin, paraît avoir été destinée à la gravure; hauteur 0^m23, largeur 0^m49. Elle est signée : *Lambertus Lombard inventor.*

Il paraît y avoir eu une date effacée aujourd'hui.

2. Composition représentant *le Christ guérissant le paralytique.* Croquis assez sommaire.

3. Série de huit lavis à l'encre de Chine, de forme ronde, représentant les épisodes de l'histoire de Tobie. Ils sont numérotés dans leur suite chronologique de 1 à 8. Ces lavis semblent avoir servi de cartons pour de petits vitraux d'usage domestique, ordinairement peints en grisaille.

4. Un joli dessin allégorique, finement exécuté à la plume et lavé au bistre, représentant la ville de Rome.

Un génie ailé couronne une jeune femme assise coiffée d'un casque et tenant un bouclier à la main. Au haut du dessin on lit, en grandes lettres, le nom de ROMA; au bas se trouve la date de 1549.

5. Une figure d'Hercule tenant la massue, dessin signé *L. L. inventor*.

6. La chaste Suzanne et les deux vieillards; lavis, contours à la sanguine.

7. Les quatre évangélistes, dessin au trait qui porte la date de 1561.

Enfin, je crois qu'un certain nombre de figures isolées d'apôtres, de prophètes, etc., doivent être rangées dans la même catégorie de dessins.

Dessins conservés à l'Académie de Liége.

L'Académie de Liége possède une assez nombreuse collection de dessins d'artistes liégeois, réunie en grande partie par le chanoine Hamal, ce collectionneur zélé de toutes les épaves de l'art de son pays, et dont une série de portefeuilles ont été acquis au commencement de ce siècle par l'administration centrale du département de l'Ourthe. Bien que ce ne soient pas généralement des dessins de premier choix, il en est plusieurs qui ne manquent pas d'intérêt : 1° Un de ces croquis, fort curieux, portant la légende : *La famille de maistre Lambert*, est particulièrement intéressant au point de vue de notre étude. On y voit, en effet, une famille réunie autour du foyer, où le pot au feu apparaît suspendu à la crémaillère. La composition est divisée en deux groupes. A droite, une jeune fille assise tient sur ses genoux un enfant, auquel une autre fillette, assise à terre, tend la main ; un chien est couché derrière ce groupe. Du côté opposé, la mère et le père sont debout ; ce dernier, vêtu d'une blouse, ayant la tête couverte d'une sorte de bonnet

phrygien dont Lombard aimait à coiffer les figures de ses compositions, semble entrer dans l'appartement; il étend la main gauche vers le groupe que nous venons de décrire, en s'adressant à ses enfants. Un jeune garçon debout devant sa mère, s'appuie sur l'épaule de sa sœur. Celle-ci, assise par terre au premier plan, passe la main sur la tête d'un chien. Enfin, un chat forme en quelque sorte le trait d'union entre les deux groupes composant la famille (1). Ce dessin paraît de la main de Lombard. Hauteur 215 millimètres, largeur 200 millimètres.

Nous continuons de décrire quelques dessins de cette collection en conservant les divisions adoptées pour le portefeuille de la collection d'Arenberg.

Deuxième catégorie. 1° Dessin sur lequel les figures sont groupées sur deux zones superposées. Dans la région supérieure : croquis d'un enfant; puis vient un groupe d'hommes, assez mouvementé : ils semblent fixer leur attention sur un objet qui se trouve en dehors de la composition. Dans la zone inférieure, l'artiste a dessiné trois groupes représentant chacun une mère avec son enfant. Ces croquis paraissent les premiers jets d'une étude pour une Vierge avec l'Enfant Jésus. Dessin au lavis à l'encre de Chine.

2° Groupe de femmes entourant deux enfants (l'Enfant Jésus et saint Jean). Derrière ce groupe, on voit des vieillards. Esquisse à la plume.

3° *Déposition de la croix.* Un groupe nombreux de femmes s'empressant autour du corps du Christ étendu par terre. Leurs attitudes variées sont généralement trop véhémentes pour la scène que l'artiste a voulu rendre, mais elles sont bien dans son esprit. Dessin à la plume.

---

(1) M. J.-S. Renier a copié un fragment de ce dessin et a fait connaître la plupart des autres croquis de cette collection. *Dessins d'artistes liégeois*, etc. Verviers, 1874.

Il n'y a pas de dessins que nous puissions ranger dans la troisième catégorie.

Quatrième catégorie. 1° *La Flagellation*. Le Christ attaché à la colonne est fouetté par trois soldats. A gauche de ce groupe, prenant une place aussi considérable que celui où figure le Christ, un prêtre en rochet, à genoux, dans l'attitude de la prière. Il est sous la protection d'un saint évêque, debout derrière lui, coiffé de la mitre, portant le rational et la crosse (saint Lambert?). Composition intéressante destinée sans doute à une peinture ou à un vitrail, dont le prêtre représenté est le donateur. Il est signé : *Lambertus Lombardus, inventor.*

2° Une série de 15 dessins de forme circulaire, reproduisant des scènes empruntées à l'histoire de Joseph et à d'autres épisodes de l'Ancien Testament. Ce sont de simples contours, assez sommaires, cartons de petits vitraux traités ordinairement en grisaille et destinés à des habitations privées. Il est douteux que cette série soit de la main de Lombard.

3° Composition très arrêtée. représentant le Christ à table entouré de convives qui ne sont pas des apôtres. L'un d'eux a la tête couverte d'un casque, trois autres sont coiffés d'une manière assez bizarre. Deux femmes apportent des mets et un jeune homme verse à boire. La scène se passe dans une salle dont l'architecture en style de la renaissance est richement décorée de pilastres portant des arcades surmontées de frises, etc. Ce dessin est le plus achevé de la collection ; il est esquissé à la sanguine. Les contours sont arrêtés à la plume et les ombres sont indiquées au lavis à l'encre de Chine.

4° Trois femmes drapées, dont l'une tient un livre et l'autre une amphore; études pour des figures isolées Le croquis à la plume est signé *Lambertus Lombardus.*

5° *La Charité.* La figure symbolique de cette vertu théologale est entourée de cinq enfants nus. C'est le premier jet d'une composition du maître gravée par Suavius.

6° Deux figures de profil. La première est un vieillard largement drapé tenant un livre; la seconde, une femme également drapée.

7° Une figure d'évêque et une figure d'apôtre tenant une coupe.

8° Deux masques de vieillards. Les figures de ces deux dessins ont été découpées en suivant le contour extérieur et collées sur papier bleu.

9° Apollon tenant une lyre et foulant aux pieds une hydre.

L'importante collection de dessins conservée à l'Académie de Dusseldorf en possède quelques-uns de Lombard qu'il convient de mentionner :

1. Dessin de neuf figures isolées; feuille de 0^m21 sur 0^m29 de haut. Ce sont des figures de femme aux proportions excessivement sveltes, avec des têtes trop petites pour le corps. Elles sont drapées avec goût et les attitudes variées semblent accuser des études faites pour un tableau. Croquis à la plume, avec une encre bistrée. Les masses d'ombre sont au lavis d'une teinte verdâtre. Signé et daté : *Lambertus Lombard,* 1557.

2. Dessin en hauteur de 0^m36 sur 0^m20, représentant *les Israélites recueillant la manne au désert.* Scène très animée composée de vingt-cinq figures. Croquis où l'on retrouve toutes les hésitations d'un premier jet. On y remarque de jolis groupes rappelant la manière de Raphaël, superposés les uns aux autres dans une perspective dont le point visuel est très élevé. Ce dessin, légèrement ébauché à la sanguine, est ombré de crayon noir; les contours sont arrêtés à la plume; c'est très probablement un projet de peinture. Le format permet de croire que c'était le volet d'un triptyque.

3. Dessin représentant *la Résurrection de Lazare,* de 0^m28 de haut sur 0^m38 de large. Composition de vingt-sept figures, très joliment achevée à la plume et ombrée au lavis d'une teinte bistrée. Malgré le fini du dessin, on y reconnaît cependant encore le premier jet de la pensée de l'artiste, car des groupes entiers ont été modifiés ou ajoutés à l'aide de morceaux de papier collés; plusieurs de ces repentirs sont redessinés à la sanguine. Quelques-unes de ces figures sont pleines de caractère et accusent bien le style particulier du maître. On y remarque surtout le Christ posant la main sur l'épaule de Lazare, ainsi que la figure d'un fossoyeur appuyé sur sa bêche, que l'on voit du dos.

Ce dessin a été gravé par H. Cock. Toutefois, la planche un peu

dure de ce graveur ne reproduit pas un groupe ajouté au dessin original au moyen d'un morceau de papier collé après coup.

4. *L'évanouissement ou la pamoison de la Sainte Vierge au pied de la croix*. Le dessin mesure 0m21 de haut sur 0m29 de large. Composition un peu tapageuse, où quatorze figures s'empressent autour de Marie, cherchant à la soutenir et à lui porter secours avec beaucoup d'animation et un luxe de gestes énergiques peu en situation. Fragment d'une composition largement et facilement esquissée. Le trait est ébauché à la sanguine et les contours sont ensuite fixés à la plume; ombres légèrement lavées à la plume. Signé et daté de l'an 1552 : *Lambertus Lombard, fecit et inventor* (1).

Le sujet traité et la date nous portent à croire que c'est le fragment d'une composition sur laquelle nous allons revenir, et qui reçut seulement l'année suivante sa forme définitive par un triptyque destiné à l'une des chapelles de l'église Saint-Jean-l'Évangéliste, à Liége, où le chanoine Tornaco, donateur du triptyque, avait sa sépulture.

La même collection possède un dessin qui, sans être de la main du maître, n'en est cependant pas moins intéressant au point de vue de notre étude. C'est le portrait de Lombard très finement dessiné, et probablement destiné à la gravure. Le peintre est vu de trois quarts, à mi-corps, tenant la main gauche dans son manteau; c'est le type énergique et intelligent du petit portrait gravé par Hubert Goltzius que nous reproduisons. Dans le catalogue de la collection Krahe, d'où ce dessin provient, ainsi que les quatre autres qui viennent d'être décrits, il est attribué à Giorgio Ghisi; nous sommes disposé à le croire de la main de Lampsonius.

---

(1) V. sur ces différents dessins notre étude : « Quelques travaux de Lambert Lombard, » publiée dans *l'Annuaire de la Société libre d'émulation de Liége*, 1867.

Il convient de rappeler ici un dessin donnant d'une manière complète la composition de 1552 conservée à Dusseldorf, qui, selon nous, n'est qu'un fragment.

Nous voulons parler d'un dessin représentant *la Déposition de la croix*, qui fait partie de la collection de M. H. Duval, à Liége. Lombard dans ce second dessin apporta d'importantes modifications; notre planche en donne une reproduction fidèle qui nous dispense d'une longue description.

La composition est divisée en deux zones. Dans la partie supérieure, se détachant sur le ciel, on voit le corps du Christ descendu de la croix soutenu par un personnage qui a les pieds appuyés sur l'une des échelles posées contre la croix, et reçu par un groupe de quatre figures. Dans le fond, à droite de celui-ci, un vieillard assis et un jeune homme à la chevelure bouclée qui représente peut-être saint Jean, semblent engagés dans une controverse. Dans la région inférieure, au bas du Calvaire, la Vierge Marie est tombée en pamoison. Les saintes femmes et d'autres personnages, parmi lesquels il n'est pas aisé de reconnaître une figure historique déterminée, s'empressent autour de la Mère de Jésus et prennent part à sa douleur. Ce groupe, dans lequel se trouvent plusieurs figures savamment drapées et d'un sentiment profond, est d'une grande beauté. Hauteur 0m51 sur 0m41. Il est signé et daté *Lambertus Lombard fecit et inventor* 1553.

C'est l'un des dessins du maître les plus remarquables qui nous soient connus. Nous y voyons la composition arrêtée de la partie centrale du triptyque que Lombard a exécuté pour le chanoine de Tornaco, dans l'une des chapelles de l'église Saint-Jean, en 1553. La forme cintrée du haut de la composition, comme le sujet qu'elle traite, ne semble pas laisser de doute à cet égard. Ce dessin provient de la collection du docteur Lombard.



M. le baron de Chestret de Haneffe possède un fort joli lavis de Lombard daté de 1547 et représentant l'Ascension du Christ. Les apôtres, dispersés dans un paysage, assistent à l'ascension du Sauveur dont, suivant la donnée traditionnelle de la période gothique, on ne voit plus que les pieds.

Ce dessin est exécuté sur papier de couleur et rehaussé de blanc. Il est traité avec beaucoup de sûreté et ne paraît pas être le projet d'une peinture.

Une collection considérable (75 pièces) de croquis, d'études et de dessins attribués pour la plupart à Lombard à juste titre, se trouvait, il y a quelques années, au château de Kinkempois (1); voici les pièces les plus considérables de ce portefeuille; nous les divisons suivant le classement que nous avons adopté :

Première catégorie. 1. Trois femmes drapées à l'antique, dansant ou volant, accompagnées de deux petits génies. La première tient de la main droite une corne d'abondance et de la gauche une amphore. La seconde paraît dompter un taureau ; la troisième tient une palme et une pomme (?). Entre les deux dernières figures, aux draperies volantes, se trouvent deux génies dont l'un est ailé ; ce dernier porte une massue, l'autre une torche et un anneau. Le style des figures permet de croire que ce croquis à la plume a été fait d'après un bas-relief antique. Il est signé *L. Lombard.*

2. Croquis d'architecture ; un fragment de coupole divisée en panneaux décoratifs, et une coupole surmontée d'une galerie.

3. Danse d'Apollon et des neuf Muses ; croquis à la plume. Cet ensemble très mouvementé paraît avoir été crayonné rapidement d'après un bas-relief.

---

(1) Lorsque nous avons étudié cette collection, elle appartenait à M[me] la vicomtesse de Clérembault ; v. notre *Histoire de la peinture au pays de Liége*, p. 140.

Deuxième catégorie. Inventions de Lombard pour les travaux exécutés par lui-même :

1. *Le Christ au jardin des Oliviers.* La partie supérieure du dessin est déchirée. Le Christ, au centre de la composition, la tête tournée vers la droite, étend les mains avec un geste de résignation; devant lui l'ange, dont on ne voit qu'un pied et un bout de draperie, le reste ayant été enlevé. A gauche, au premier plan, saint Pierre dormant. Il est assis, la main appuyée sur une pierre; très belle figure.

Derrière le Christ, saint Jean couché de son long, une pierre lui servant d'oreiller; plus loin saint Jacques, dans une attitude assez tourmentée, est à moitié assis, à moitié couché. Enfin, au fond de la composition, on voit à la porte du jardin Judas avec une troupe de soldats. Beau dessin à la plume, les ombres légèrement lavées au bistre, lumières rehaussées de blanc.

2. Esquisse pour une composition du sacrifice d'Abraham; l'ange arrête le patriarche au moment où, levant le glaive, il va frapper son fils et accomplir le sacrifice qui lui est demandé. Dessin à la plume et rehaussé d'une teinte de bistre dans les ombres; la figure principale est pleine de mouvement et de vie. Le dessin porte la date de 1561.

3. Cinq croquis à la plume de petites dimensions, représentant le Christ à la colonne, flagellé par ses bourreaux. Ce sont les premiers jets de la pensée de l'artiste; la diversité des groupes et des attitudes que lui suggère son imagination est remarquable.

4. *David recevant l'onction royale.* A genoux, les mains croisées sur la poitrine, le jeune roi reçoit l'huile que le prêtre répand sur sa tête. Derrière ce groupe, un char traîné par des chevaux. A gauche un groupe de guerriers assiste à la cérémonie. Dessin légèrement teinté à l'encre de Chine; sur une petite tablette on lit au bas la date de 1551.

5. Deux dessins esquissés à la sanguine avec beaucoup d'habileté; premier essai d'une composition représentant le Christ lavant les pieds des apôtres.

6. Deux compositions représentant le Christ descendu de la croix;

l'une est très légèrement ébauchée à la plume; l'autre plus achevée a été tracée à la sanguine, puis arrêtée à la plume. De nombreuses figures s'empressent autour du Christ.

7. Croquis du même sujet.

8. La sainte Vierge et l'Enfant Jésus, sainte Élisabeth avec saint Jean accompagné d'un agneau; cinq autres figures de femmes entourent le groupe principal.

9. Deux dessins, formant une seule composition allégorique assez étrange. Quatre figures de patriarches sont mises en regard de femmes qui symbolisent des Vertus. Patriarches et Vertus sont entourés d'enfants qui se groupent autour d'eux. Voici les noms inscrits au-dessus des figures ***Enos*** ***Matusale*** ***Seth*** ***Henos***
Diligentia ***Justitia*** ***Prudentia*** ***Fides***

10. Au centre de la composition une jeune femme paraît allaiter une femme plus âgée. Un soldat, la lance à la main, s'approche de ce groupe avec un geste d'admiration et d'étonnement. On voit six hommes drapés à droite de la composition et deux femmes à gauche; fond de ruines. Esquisse à la sanguine et à la plume.

11. ***Multiplication des pains***. Au centre le Christ près de la margelle d'un puits est entouré d'apôtres, dont l'un agenouillé lui présente un poisson; une corbeille avec d'autres poissons est à terre. Au fond un paysage avec des constructions dans le lointain. Dessin lacéré en partie et fort endommagé; au bas se trouve la date ANNO 1560. Un second dessin, répétition de celui-ci, mais beaucoup plus arrêté, achevé à la plume et au lavis à l'encre de Chine, comme pour la gravure, se trouve dans la même collection.

12. ***Le Christ en croix***. La croix est placée de manière à faire voir le Christ à peu près de profil. Un ange planant dans la région supérieure recueille dans un calice le sang qui s'échappe de la plaie du côté droit. Devant le divin supplicié, la Sainte Vierge et saint Jean debout; derrière, au pied de la croix, sainte Madeleine est à genoux tenant le vase au parfum. Au-dessus de la croix apparaît Dieu le Père entouré d'une gloire d'anges. Beau dessin, contours légèrement esquissés à la sanguine, fini délicatement à la plume et au lavis; ensemble très étudié.

Des carreaux tracés légèrement à la sanguine prouvent que le dessin a servi à un agrandissement (1).

13. *Israélites recueillant la manne dans le désert.* Très joli dessin au bistre et à la plume, reprenant le thème du dessin conservé à l'Académie de Dusseldorf. De même que dans celui-ci, la forme en hauteur et fort étroite, ainsi que la perspective des groupes superposés, dénote une composition destinée au volet d'un triptyque. — Hauteur 0m35, largeur 0m21.

14. La sainte Vierge et sainte Anne, avec l'Enfant Jésus et le petit saint Jean. Deux femmes et deux vieillards entourent le groupe. Dessin à la plume, lestement enlevé.

Cette collection contient très peu de dessins dans lesquels on reconnaisse des études faites d'après nature pour les peintures du maître. Voici cependant ceux que l'on peut, à la rigueur, classer dans cette catégorie :

1. Deux femmes vues du dos, assises à terre. Croquis rapide à la plume avec masses d'ombres au bistre. On y lit la date de 1553.

2. Deux groupes sans relation entre eux. L'un, composé d'une femme assise tenant un enfant sur ses genoux ; l'autre, formé d'une femme également assise, avec une fillette à côté d'elle qui semble vouloir l'embrasser.

Croquis esquissé rapidement à la sanguine et à la plume, avec masses d'ombres lavées à l'encre de Chine. Étude rapide d'après nature, dont le faire rappelle beaucoup le dessin représentant la famille de Lombard, conservé à l'Académie de Liége.

Voici les dessins de la même collection qui nous paraissent des compositions dessinées par Lombard en vue de travaux à exécuter par d'autres artistes :

1. *Job sur le fumier.* Au centre de la composition Job est assis sur un tas de fumier. A sa gauche deux amis — le troisième fait

(1) Il existait à la cathédrale de Saint-Lambert, chapelle des Oranus, un triptyque dont le panneau central représentait le Crucifiement. V. p. 52.

défaut — cherchent à le consoler. A sa droite, sa femme lui reproche sa résignation et sa piété. Au haut du dessin apparaît Dieu le Père, entouré d'un groupe d'anges. Dans le fond, on voit la foudre tomber sur les troupeaux et les pâtres qui les gardent.

Ce dessin, arrondi par le haut en forme d'accolade, est l'un des plus achevés de la collection; traité très finement à l'encre de Chine et terminé par des hachures, il paraît préparé pour la gravure.

2. Groupe supérieur de la composition représentant le Christ descendu de la croix (1). Très joliment dessiné à la sanguine et arrêté comme pour la gravure. Il y a de petites variantes avec le dessin précité, notamment à la jambe gauche de l'homme qui porte le corps du Christ. Ce dessin ne semble pas de la main de Lombard; il est peut-être exécuté d'après la peinture de ce maître, par Suavius.

3. *Une école*. De nombreuses figures s'étagent sur deux plans; dessin à la plume et au lavis à l'encre de Chine. Quoique traité habilement, ce dessin est d'une authenticité d'autant plus douteuse qu'il est signé avec des surcharges *L. Lombar*.

4. Croquis à la plume un peu confus dans le contour; paraît une réminiscence de la composition de Raphaël représentant la vision d'Ezéchiel. Dieu le Père apparaît entouré d'anges et des emblèmes des Évangélistes, parmi lesquels le taureau ailé occupe une place très en évidence.

5. *Allégorie*. Esquisse sommaire à la plume et à l'encre de Chine. Dans la zone supérieure Dieu le Père, entouré d'anges, montre un livre ouvert. Dans la région inférieure, un homme et une femme auprès de laquelle on voit un globe.

6. Une sainte, vêtue et armée à l'antique, avec un casque à ses pieds, tient de la main droite une crosse abbatiale et dans la gauche le modèle d'une église. Dessin habile qui paraît être le projet d'une statue.

7. *Les frères de Joseph recevant le prix de la vente de ce dernier* (?). Cinq jeunes gens reçoivent des mains d'un homme âgé des bourses ou des pains (?). Le vieillard a un panier à côté de lui. Esquisse très sommaire sur papier gris, lavis à l'encre de Chine avec rehauts de blanc.

---

(1) V. notre planche III de ce dessin décrit p. 84.

8. Croquis sommaire. Une multitude de figures croquées à la plume en quelques traits, sur une place publique. Des tables semblent dressées; un escalier conduit à gauche à un portique; fond d'architecture. Peut-être le premier jet d'une composition représentant la parabole de la multitude appelée au banquet du fils du roi (?).

Tous les dessins de cette collection portent au dos la mention : *Ex collec. H. Hamal.* Parfois le nom de Lombard s'y trouve écrit de la main du collectionneur liégeois.

La bibliothèque de l'Université de Liége possède également plusieurs dessins de Lombard, parmi lesquels on remarque quelques figures d'apôtres qui semblent avoir fait partie d'une série destinée à la peinture sur verre. Les autres dessins, de qualité inférieure, ne donnent pas lieu à des remarques intéressantes pour notre étude.

Les gravures exécutées d'après les dessins de Lombard.

Lombard n'a pas manié le burin; quoi qu'on ait pu écrire à cet égard, il n'existe pas le moindre essai de gravure à l'eau-forte, pas le plus infime cuivre gravé à la pointe sèche qui puissent lui être attribués avec une apparence de probabilité.

Mais un certain nombre de ses dessins ont été reproduits par la gravure et il semble qu'il y a eu des graveurs formés dans son atelier; comme d'autres maîtres de la renaissance, il a dirigé quelques élèves dans l'étude d'un art dont il ne possédait pas lui-même les procédés techniques. Il est probable que Lambert Suavius, son beau-frère, graveur de grand talent, après avoir fréquenté son atelier comme peintre, l'aura secondé très efficacement. Suavius a gravé

d'ailleurs plusieurs dessins de Lombard; il en a reproduit notamment un représentant la Charité. C'est une femme drapée, tenant sur chaque bras un enfant qu'elle élève à la hauteur de ses épaules; l'un des bambins lui passe la main sur les joues. Un grand nombre d'enfants nus prennent leurs ébats autour de la figure principale dans la partie inférieure de la composition. Cette gravure est peu achevée et d'une exécution assez médiocre. On lit au bas *Lambertus Lombardus inventor*. Suavius a gravé de meilleures planches d'après Lombard, notamment la sainte Cène, le Christ lavant les pieds des apôtres.

Il n'entre pas dans nos vues de décrire ces gravures qui n'auraient de relation directe avec notre étude que si elles reproduisaient des peintures de Lombard aujourd'hui disparues, ou si, faisant connaître ses compositions particulièrement remarquables, elles montraient le talent du peintre sous un aspect nouveau. On ne peut dire qu'il en soit ainsi des gravures exécutées d'après Lombard. Ces planches ne font que reproduire et interpréter — souvent d'une manière peu avantageuse — les dessins de l'inventeur. Ce serait nous écarter de notre sujet que d'étudier celui-ci dans ses interprètes de deuxième et de troisième ordre.

Nous venons de voir que les dessins originaux de Lombard existent en très grand nombre; il est assurément plus rationnel d'y étudier le génie de l'artiste manifesté par son propre crayon qu'au moyen des copies plus ou moins fidèles du burin de ses graveurs. Les gravures d'après Lombard ont d'autant moins d'intérêt à ce point de vue, que très probablement elles sont exécutées d'après des esquisses peu achevées que donnait le maître, laissant à ses interprètes le

soin d'arrêter et de compléter ces dessins. Lombard, jugé d'après les gravures qu'il a inspirées, paraît inférieur à lui-même (1).

Jérôme Cock est le graveur qui s'est le plus attaché à reproduire les inventions de Lombard ; voici, dans l'ordre chronologique, les planches que l'on doit à son burin. La sainte Cène, avec l'indication *Lambertus Lombardus inventor*, *Hieronimus Cock excud.*, 1551. Esther devant Assuerus, *H. Cock excud.*, 1553. Moïse frappant le rocher, *Lambertus Lombardus inventor*, *Hieronymus Cock excudebat*, 1555. Une Descente de la croix, *Lambert Lombard*, *invent. H. Cock excud.*, 1556. Un Christ en croix, *Lambertus Lomb. inventor*, *Cock excud.*, 1557. La Résurrection de Lazare, *Lamb. Lombard' inven. H. Cock excudebat* (2). Le Lavement des pieds ; *L. Lombardus inven. Cock excudebat.* Cette planche est dédiée à Robert de Bergues, prince de Liége, 1557-1564.

D'autres graveurs ont interprété les dessins de Lombard : Baltazar Bos a gravé, d'après lui, la Femme adultère, et Pierre Myricinus, un Christ en croix ; cette pièce porte la date de 1555. Enfin, on a de Corneille Visscher, *le Christ* et *les onze Apôtres*, signés *Lambertus Lombard inv. C. Vissers excudebat.*

---

(1) Alfred Michiels, en examinant les diverses gravures exécutées d'après Lombard, se livre à des critiques qui aboutissent à un véritable débordement d'invectives à l'endroit de ces planches. Quelque médiocre que soit la confiance que mérite cet auteur comme historien et même comme critique en matière d'art — surtout quand il ne s'appuie pas sur les recherches d'autrui, qu'il donne généralement comme siennes — on ne peut cependant contester que, malgré ses intempérances de plume et des exagérations évidentes, les impressions de Michiels, en ce qui touche la plupart des gravures faites d'après Lombard, ont quelque chose de fondé.

(2) Le dessin de cette gravure se trouve à l'Académie de Dusseldorf. V. p. 82.

X

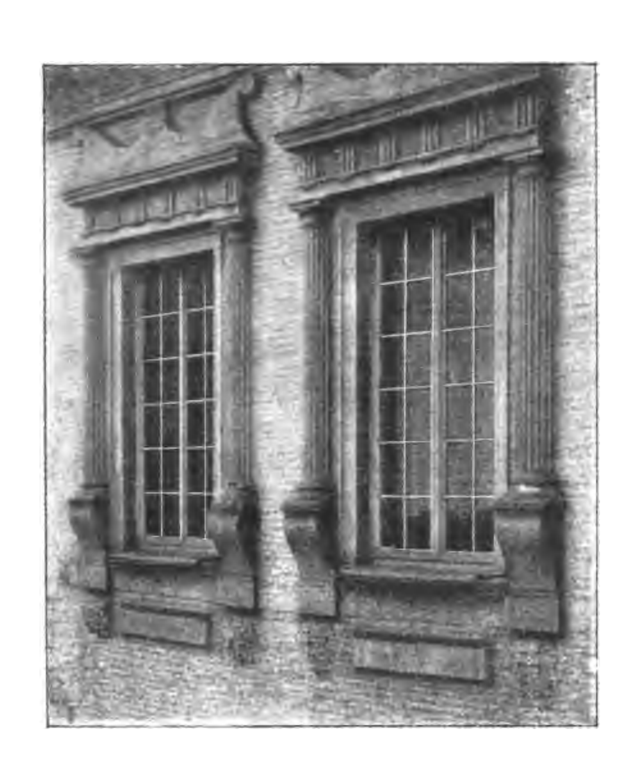
Lambert Lombard, architecte.

C'est particulièrement dans l'œuvre de l'architecte que Lombard se montre l'apôtre des idées nouvelles, le disciple intransigeant de la renaissance italienne. Dans les inspirations de son crayon et de son pinceau, la rupture avec l'art traditionnel de son pays et de sa race est moins sensible. Souvent même, il semble hésitant dans le parti à prendre. Nous venons de voir, par une lettre dont la traduction a été mise sous les yeux du lecteur et par plusieurs dessins, que non seulement les monuments du moyen âge avaient pour l'artiste un intérêt historique, mais qu'il savait en reconnaître la valeur comme expression du sentiment et de la pensée. On a vu, d'autre part, que Lombard professait une sympathie particulière, une vive admiration pour le contemporain de sa jeunesse, Albert Dürer. Ce grand maître, tout en suivant, avec toute la supériorité de son puissant génie, les voies ouvertes par l'imitation consciente et sincère de la nature, n'en reste pas moins artiste foncièrement germanique, préoccupé de revêtir des formes d'une réalité saisissante et intense les conceptions d'une imagination rêveuse, avide d'idéal. Dürer, en effet, malgré son séjour prolongé à Venise, malgré ses rapports avec quelques maîtres italiens, n'a guère été atteint du souffle qui venait de par delà les monts. De ces influences diverses qui se sont exercées sur Lombard, dont la carrière témoigne, nous l'avons démontré, d'un esprit studieux, réfléchi, préoccupé aussi d'un certain idéal qui n'est pas celui de la beauté des formes extérieures; d'un

idéal de son temps qu'il espère atteindre par la science et l'étude de l'antiquité, on retrouve les conséquences dans les peintures et les dessins. L'artiste n'y manifeste pas une conviction arrêtée, absolue; il ne parvient pas à se créer une méthode sûre, une manière originale reflétant de tout point son tempérament personnel. C'est assurément ce besoin de chercher toujours qui ne lui a pas permis de donner aux créations de son pinceau ce caractère fortement exprimé et la saveur particulière qui, à première vue, accuse le faire des grands maîtres.

Pour ses travaux comme architecte, il n'en est plus de même. Lorsque Lombard manie l'équerre et la règle, il n'est plus l'artiste des bords de la Meuse, ou plutôt il est le premier d'entre eux qui y apporte les fruits d'un apprentissage fait en Italie. Si, pendant son séjour en Zélande, inspiré par ses causeries avec le greffier Zagrius et son commerce avec Jean de Maubeuge, il s'est épris déjà des beautés de l'architecture classique, il semble avoir laissé à Rome tout son bagage des traditions natales. Nous savons que Lombard a lu avidement Vitruve et qu'il professait une vive admiration pour les dix livres du traité de l'architecte romain; mais comme les dessins qui accompagnaient cet ouvrage sont perdus, l'utilité pratique du traité paraît assez problématique. Encore convient-il de ne pas oublier que c'est seulement en 1547 que Jean Martin, secrétaire du cardinal de Léoncourt, et Jean Goujon entreprirent de traduire et de commenter Vitruve.

Lombard aura tiré meilleur parti des monuments de Rome qu'il a mesurés et dessinés, à ce que nous apprend son biographe; ce fut sans doute sa principale initiation avec



le livre des Cinq Ordres de Vignole, son contemporain, dont l'ouvrage exerça bientôt une grande influence grâce à la clarté qui y règne. Quoi qu'il en soit, Lombard en revenant au pays natal devait jouir déjà d'une certaine réputation comme architecte, puisqu'on le chargea d'ériger plusieurs constructions considérables, d'un goût entièrement nouveau, lesquelles formaient même un contraste absolu avec le palais des princes-évêques qui s'achevait alors, et avec tous les autres édifices de la ville.

Lombard a construit pour le patricien hollandais Jean Oems de Wyngaerde, chanoine écolâtre de Saint-Lambert, une demeure somptueuse située dans le voisinage de la cathédrale, vis-à-vis du « Beau Portail », et qui fut seulement démolie en 1830. C'était un hôtel d'ordre corinthien composite, assez grand de lignes, orné de sculptures et des armoiries du propriétaire encastrées dans l'attique de la corniche. On en a conservé quelques dessins pris avant de commencer la démolition; mais, déjà alors, comme cela est inévitable à la suite des changements qui s'opèrent dans les conditions de l'existence, dans les mœurs et dans les modes, la disposition intérieure de l'hôtel et même la façade avaient subi de regrettables altérations.

Il en est de même pour l'hôtel bâti dans la même ville par Lombard, dans le goût de la renaissance italienne, pour Liévin Vanderbecke (Levinus Torrentius), vicaire-général du diocèse, fort connu de son temps comme poète.

Il s'agit ici d'une habitation magnifique construite sur le versant de la colline que domine l'église Sainte-Croix, et dont les façades s'étendaient sur une longueur de 25 mètres. On avait accès à la cour d'honneur par une porte monu-

mentale, et l'une des ailes communiquait avec un jardin plus élevé; un élégant perron avec fontaine y conduisait. L'étage était de plein pied avec une grande terrasse. Des fontaines, des jets d'eau, des grottes, des statues, des peintures venaient animer et prolonger la vue et les perspectives (1). L'ensemble de ces constructions se groupait avec l'église Saint-Michel aujourd'hui démolie, et formait assurément l'un des coins les plus attachants de la ville, alors si riche en aspects pittoresques.

Il va de soi que, pour cette habitation qui existe encore, l'ordonnance intérieure a subi de notables atteintes. Les fenêtres du rez-de-chaussée de la façade principale ont été agrandies, dépouillées de leur encadrement et adaptées aux exigences de la banalité moderne. Mais le tracé de cette façade, longeant la rue qui porte le nom de « Haute Sauvenière », suit les sinuosités de la voie avec le dédain pour la régularité et pour l'alignement que la première renaissance avait hérité de l'architecture gothique. Les six fenêtres de l'étage et la corniche simple et énergique qui en forme le couronnement, ont été heureusement conservées. Chaque fenêtre a un encadrement largement mouluré, avec deux colonnettes engagées qui portent le fronton d'un dessin aussi simple que bizarre. La base de la colonnette pose sur un renflement dont la saillie va s'amortir sur un mascaron (2). L'aspect de l'étage, un peu massif, ne manque pas de grandeur; il n'a rien de commun assurément avec les construc-

---

(1) *Lettre de Lombard à Vasari*, p. 44. Nous respecterons l'anonyme de l'auteur de cette étude, tout en sachant qu'il était particulièrement en situation de connaître l'hôtel qu'il décrit.

(2) V. notre gravure.

tions qui s'élevaient alors dans la ville et dans les régions des bords de la Meuse; aujourd'hui encore le touriste ne serait pas surpris de trouver cette façade au détour de l'une des rues de Florence ou de Padoue; il a peut-être lieu de s'étonner de la voir se dresser dans l'une des artères de la ville de Liége.

Cette construction, au dire d'Ortelius, fit grand honneur à son architecte (1).

De toutes les constructions attribuées à Lombard avec le plus de raison, selon nous, la façade du portail nord de l'église Saint-Jacques, à Liége, est celle qui fait le plus d'honneur à son talent, sinon à son goût. Aucun document contemporain ne lui en attribue la paternité, à la vérité; mais les circonstances dans lesquelles cette façade a été érigée et sa date, ne permettent guère de doute à cet égard. Le portail forme un ressaut considérable, une sorte de cloître devant l'église, et a été bâti, comme celle-ci, dans le style dégénéré mais hautement pittoresque de la décadence du style ogival. Commencé immédiatement après l'avènement de l'abbé Rave, en 1551, aux frais de l'évêque Corneille de Bergues, il fut, quant à la façade, achevé en 1558, date

---

(1) *Cuius quidem rei vel solæ fidem faciant, pulchræ illæ ædes quas Dn. Læuinus Torrentius vir eximius, et nostro hoc sæculo Lyrici princeps carminis. suo sumptu estruxit, in quibus, vt loco ab omni ea parte aperto, quæ ad salubritatem requiritur, adiutus: ita singulas earum partes congrue disponendo (vt in eo Lamberti Lombardi pictoris quondam et philosophi celeberrimi inter Eburones, felicem in architectura manum agnoscas) singulisque sua aptando ornamenta, est adsequutus, vt his amœnius nihil esse possit, nec quamuis non ita amplo in spatio laxitatem desideres.*

Itinerarivm per nonnvllas Galliæ Belgicæ partes, Abrahami Ortelii et Iohannis Viviani. P. 20. MDLXXXIV.

Cette maison appartient aujourd'hui à M. De Soer de Solières.

encore lisible et qui marque proprement l'introduction du style nouveau dans la principauté. La Révolution en a haché les bas-reliefs et arraché de leurs niches les statues formant le décor plastique de cette élégante devanture. Si l'on se rappelle les rapports que Lombard avait eus antérieurement avec l'abbaye, et si l'on se souvient également qu'il a été le seul architecte de la principauté gagné au style de la renaissance italienne, on ne saurait chercher ailleurs le dessinateur de ce frontispice. On est d'ailleurs en droit de demander qui, si ce n'est Lombard, aurait osé accoler une façade de style exotique à un édifice construit entièrement selon les traditions nullement affaiblies encore de l'art gothique liégeois; et quel artiste, résolu à tenter cette aventure, s'en serait tiré avec autant de succès?

Le portail, dans le sens de la hauteur, est formé d'un soubassement et de deux étages (1). Le soubassement, aujourd'hui un peu enfoncé dans le sol, lequel, comme on sait, s'élève graduellement autour des édifices, dans les centres de grande circulation, est percé d'une large porte cintrée, entrée principale de l'église. De chaque côté, deux niches contenant autrefois des statues, sont placées entre des colonnes cannelées d'ordre corinthien. Celles-ci, conformément aux lois de l'architecture classique, sont surmontées de l'architrave, de la frise et de la corniche, qui, en établissant une division horizontale nettement accusée, marquent la base de l'étage, dont les divisions et la disposition répondent à celles du soubassement. Seulement, au-dessus de la porte se trouvait, encadré dans une bordure moulurée, un

(1) V. notre planche.



grand bas-relief de forme circulaire représentant le rêve de Jacob. Le marteau révolutionnaire a eu raison du travail du sculpteur, et a remis la pierre à peu près à l'état de nature.

Au-dessus de cet étage, un troisième ordre forme le couronnement; au centre une niche élégante encadrée de deux colonnettes surmontées d'un fronton et s'appuyant sur une console en encorbellement, était destinée à recevoir la statue du Christ, ou bien celle de saint Jacques dont l'église porte le vocable; aux deux côtés de cette niche centrale, deux petits bas-reliefs carrés, aujourd'hui brisés; enfin à l'extrémité du fronton se trouvait, avec le même décor et la même ordonnance, mais beaucoup moins hautes que celles de l'étage, deux petites niches surmontées également de frontons. Les statues qui les garnissaient ont naturellement disparu.

Telle est la disposition de ce joli hors-d'œuvre : comme façade de l'annexe d'une église de style très différent, il est à la fois la marque de la grande habileté de l'architecte et un témoignage de son ardeur novatrice qui, brisant avec les traditions du pays, se croyait appelée à tout régénérer.

En dehors des quelques constructions que nous venons d'examiner, l'activité de Lombard dans l'art de bâtir ne paraît pas avoir été bien productive. Son talent comme architecte, très réel, est resté sans fécondité. Il n'a pas fait école et n'a pas formé un seul élève. Comme peintre, son atelier a été suivi par des adeptes venus de l'étranger et des disciples qui ont continué à travailler conformément à son enseignement; plusieurs d'entre eux sont devenus célèbres et tous ont fait honneur au maître. Comme architecte, Lombard est resté isolé. Il ne pouvait en être autrement. L'art qu'il importait ne répondait en réalité, ni au sentiment national, ni aux

traditions du passé, ni aux exigences du climat. Quelques savants, quelques dilettanti, quelques membres du haut clergé, déjà habitués, par leur séjour en Italie et leur commerce avec Rome, aux idées qui y régnaient depuis près d'un siècle et au large courant qui partait de là, furent gagnés. Ils applaudirent aux tentatives d'un homme de talent pour acclimater sur les bords de la Meuse un art renouvelé des Grecs et des Romains. Le peuple et les classes aisées de la société restèrent indifférents. Les maisons édifiées par Lombard y sont demeurées les seules tentatives de la première renaissance. Longtemps après lui le Liégeois continua de construire maisons, couvents, églises dans le vieux style, souvent dégénéré il est vrai, mais sincère encore et vivant, adopté par Érard pour son palais, et que bien des patriciens liégeois ne dédaignaient pas pour leurs hôtels. Le bourgeois aussi élevait encore fièrement sa demeure, le pignon sur la rue, posant parfois des étages en torchis, ressautant les uns sur les autres, sur un soubassement en pierre dont les cordons et les moulures, l'encadrement des fenêtres et des portes appartenaient encore au style de ses pères. Sans doute, la renaissance s'infiltra insensiblement dans l'architecture par l'influence du voisinage, où des artistes plus persévérants et plus féconds avaient fini par achever la transformation ; elle s'insinua enfin par les mille détails du mobilier et du décor en usage dans la vie domestique, mais l'architecture de Lambert Lombard demeura stérile; elle fut une tentative sans écho au pays de Liége et ne semble avoir eu aucun retentissement en dehors de la principauté.

ÉPILOGUE.

Dans l'Introduction de cette étude, les difficultés très réelles que présente la biographie de Lombard et l'examen critique de son œuvre ont été rappelées : en effet, renom, — célébrité même, si l'on veut — d'une part; d'un autre côté, disette de sources, rareté de documents contemporains et pénurie extrême de travaux incontestés.

Bien que la tâche fût ardue, nous l'avons acceptée. Le lecteur a pu juger dans quelle mesure les difficultés ont été vaincues. Dans un livre publié antérieurement, j'avais déjà étudié le peintre liégeois qui, on l'a vu, était en même temps architecte. Alors des notions aussi incomplètes qu'erronées avaient cours; je ne crois pas être taxé de présomption en croyant que cette première étude les a rectifiées, et qu'elle a été acceptée par les érudits.

Elle résumait en réalité toutes les informations dignes de foi que l'on possédât alors sur la vie et l'œuvre de Lambert Lombard (1).

Depuis, nos recherches ont été continuées, et le travail que le lecteur a sous les yeux a certainement complété la notice imprimée dans notre Histoire de la peinture au pays de Liége. Je crois qu'aucun lecteur de bonne foi ne pourra dire « qu'il n'y ajoute pas grandement ».

---

(1) *Histoire de la peinture au pays de Liége*. Liége, imp. L. De Thier, 1873.

Au cours de nos études, l'Académie royale de Belgique s'occupa de Lombard. Elle offrit pour le concours institué par le baron de Stassart : *Notice sur un Belge illustre*, un prix *à l'auteur de la meilleure notice consacrée à la vie et aux travaux de Lambert Lombard, peintre et architecte.*

L'appel me parut tentant : préparé par de longues recherches dans lesquelles, je l'avoue avec reconnaissance, j'ai été aidé parfois par de généreux confrères dans le domaine des études historiques, je me crus à même d'écrire une notice acceptable. Je pris donc part au concours institué par l'Académie.

Un autre mémoire y fut également envoyé. Examiné par trois rapporteurs (1), mon travail fut déclaré *le meilleur.* Mais deux commissaires ayant, contre l'avis du troisième membre du jury, conclu à ce que le prix ne fût *pas* accordé, cette opinion prévalut et l'étude dont je tiens à faire juge le public fut ainsi déclarée indigne de la publicité académique.

Il est vrai que si les concurrents furent évincés, le premier rapporteur, M. Hymans, crut offrir un dédommagement à la science historique : il refit leur travail par un document étendu, destiné sans doute à suppléer à l'insuffisance des notices présentées.

Après en avoir appelé au public par l'impression de notre travail, qu'il nous soit permis d'examiner à notre tour le document par lequel le premier commissaire motive son

(1) Les trois commissaires étaient MM. H. Hymans, Stecher, professeur émérite à l'Université de Liége, et le baron de Chestret de Haneffe; le rapport de ce dernier conclut à ce que le prix soit décerné au mémoire portant l'épigraphe : « Ma di tutti i sopradetti e stato maggiore Lamberto Lombardo da Liege. »

vote négatif et a entraîné celui de la classe des Lettres. Cela paraîtra d'autant plus nécessaire que ce travail qui malmène non sans habileté les mémoires présentés, renferme un assez grand nombre d'erreurs et d'inexactitudes; il convient d'autant moins de les laisser s'accréditer, qu'elles sont émises sous le couvert du premier corps savant du pays.

Et tout d'abord, l'honorable rapporteur, en examinant le mémoire dont l'auteur a pris pour épigraphe : « Als ik kan », tombe dans une erreur vraiment inexplicable. En lui reprochant de « supposer que Lombard a dû faire beaucoup de portraits », il croit le réfuter péremptoirement en ajoutant : *malheureusement, on n'en connaît aucun*. C'est là assurément une affirmation singulièrement audacieuse. Si, en effet, on ne peut « supposer » que Lombard ait fait « beaucoup de portraits », il est certain que l'on en connaît plusieurs de sa main.

Le beau portrait qui existe au château de Kinkempois et où l'artiste a reproduit ses propres traits, ne lui a jamais été contesté et, s'il existe une seule peinture authentique de Lombard, c'est assurément celle-là.

La remarquable replique du Musée de Cassel, dont nous mettons une reproduction phototypique sous les yeux du lecteur, est également de Lombard; l'inscription qui s'y trouve lui donne même un caractère particulier d'authenticité. Le portrait du joueur de flûte, du nom de Filoguet, du Musée de Liége, n'a jamais été contesté à Lombard. Enfin, la collection du duc d'Arenberg contient également un portrait dessiné que nous renseignons p. 77.

On a attribué d'autres portraits au même maître; il n'y a

pas lieu de s'y arrêter. Mais affirmer qu'on « ne connaît aucun portrait de Lombard », c'est commettre une étourderie qui donne à croire que le rapporteur n'a pas lu les travaux qu'il avait à juger.

Ceci n'est pas la seule affirmation étrange que l'on trouve dans ce rapport. C'est ainsi qu'en examinant la lettre de Lombard à Vasari, M. Hymans nous apprend que Lombard « abomine le style gothique » (p. 44). Le lecteur a cette lettre sous les yeux (1); il pourra y recourir, et s'il prend cette peine, il conviendra sans doute qu'il faut une bonne dose d'imagination pour en tirer pareille conclusion. Rien ne la justifie et il y a, au contraire, tel passage qui témoigne d'un esprit tout différent.

Le rapporteur se charge d'ailleurs lui-même d'infirmer son opinion : deux lignes plus loin, il fait ressortir combien Lombard est sensible au charme des œuvres de Dürer et de Martin Schoengauer; ces deux maîtres, mais le dernier surtout, se trouvant encore en ce qui regarde le style des œuvres du burin et même de leurs peintures, sous l'influence des traditions gothiques.

Il y a d'ailleurs beaucoup de fantaisie dans les remarques du rapporteur sur la lettre de Lombard à Vasari. Nous en avons fait ressortir le véritable caractère et donné la traduction. C'est au lecteur donc à vérifier. Remarquons cependant en passant les procédés du rapporteur : il tance vertement l'auteur du mémoire « Als ik kan » de ne pas faire état de cette lettre « comme étant trop connue »;

---

(1) V. pp. 35 et 55.

lettre qui, dit-il, « n'a jamais été traduite ». Le fait que cette lacune était comblée dans le second mémoire qu'il avait sous les yeux, est naturellement passé sous silence.

Le rapporteur ne se contente pas d'ignorer l'existence des portraits de Lombard ; il conteste toutes les peintures attribuées jusqu'à ce jour au peintre liégeois. Il conteste les tableaux attribués au maître par les livrets des Musées de Bruxelles, de Liége et de Nuremberg ; notamment ceux qui reproduisent la sainte Cène. Les attributions admises par des savants comme Essenwein, comme Ed. Fétis, n'ont aucun fondement.

Pour M. Hymans, il n'y a qu'un tableau représentant la sainte Cène que l'on puisse reconnaître comme œuvre authentique : c'est celui que « le descendant d'une famille liégeoise, M. Amory, conserve précieusement à... Boston ». Le savant rapporteur n'a pas vu cette peinture et il n'est pas probable que ni lui, ni ses confrères passeront l'océan pour contrôler la chose ; mais il n'en est pas question dans les mémoires présentés ; cela suffit, la peinture *doit* être une œuvre originale de Lombard. Tout le rapport est écrit dans le même esprit. Lorsqu'il s'agit des constructions de Lombard, les traditions séculaires sur ces édifices de la ville où Lombard a vécu, et même le témoignage écrit de savants contemporains comme Ortélius, ne peuvent faire autorité. Pour juger l'influence de Lombard architecte, il faut avoir recours au travail de feu Scoy !

Il est donc assez inutile d'entrer en controverse et de réfuter des opinions de cette nature. Il ne l'est pas peut-être de signaler encore, pour finir, quelques erreurs et quelques inexactitudes manifestes.

Le rapporteur, s'en prenant toujours au mémoire « Als ik kan », dit, p. 49 : « Van Mander reconnaît à la vérité qu'il n'a pas réussi à se procurer l'opuscule de Lampsonius, publié non soixante-douze ans, — comme l'avance notre auteur, — mais *cinquante-deux* ans avant lui ».

L'opuscule de Lampsonius porte la date de 1565; la première édition de Van Mander a été imprimée en 1603. Il ne s'agit donc pas de cinquante-deux ans, mais de trente-huit ans. Lorsqu'on veut rétablir des chiffres, ce n'est pas la peine de remplacer des erreurs par des bévues.

Le manuscrit à miniatures de Quercentius n'est pas conservé à l'église Saint-Jacques, mais bien à celle de Saint-Jean, à Liége, p. 54.

Une étourderie beaucoup plus remarquable et qu'il n'est réellement pas permis de commettre en écrivant au nom d'un corps savant, c'est celle qui échappe au rapporteur, p. 51, s'en prenant toujours au premier mémoire :

« Lampsonius parle d'une somme de 50 piastres envoyée par le Pape à Lambert Lombard, mais il n'est pas question des honneurs et des richesses qui l'attendaient à Rome. »

Lampsonius ne dit pas un traître mot de cette générosité du pape à l'endroit de Lombard. Mais l'ami et le biographe de l'artiste liégeois compare le caractère de ce dernier qui, vivant dans une situation modeste et sachant se contenter de peu, était trop fier pour solliciter les faveurs des grands, au caractère de Balthazar Perruzi, qui, tombé malade et dans un grand besoin, reçut du pape Clément VII l'envoi d'un secours de 50 pièces d'or. Le souverain pontife accompagna ce secours d'une lettre affectueuse, reprochant au

célèbre artiste de Sienne de ne pas s'adresser à lui dans ses nécessités (1).

Si M. l'Académicien savait lire le texte de Lampsonius, il aurait sans doute évité une aussi lourde méprise, et s'il avait lu dans un esprit de droiture et d'équité les mémoires soumis à sa critique, il aurait pu apprendre que Lombard, arrivé à Rome dans l'automne de l'année 1537, n'a pu y recevoir les faveurs d'un pape décédé le 26 septembre 1534.

Des méprises de ce genre, échappant à un écrivain d'ailleurs savant, sont la conséquence d'un travail hâtif, fait avec un jugement préconçu et des préoccupations qui n'ont rien de commun avec l'esprit de justice. Elles en sont le premier châtiment.

Enfin, l'honorable commissaire conclut son rapport fort long, et au dire de son collègue « si démonstratif », par ces mots : « J'estime qu'après les contributions distinguées de notre époque à l'histoire des arts, il n'est permis d'entreprendre la monographie d'un maître qu'à la condition

---

(1) Voici, au surplus, le texte même de l'opuscule de Lampsonius :

« Qua in re idem planè eius fatum, quod Balthassaris Perucij Senensis celeberrimi pictoris atque architecti fuisse videri queat. Nam vt de hoc viro Georgius Vasarus Aretinus, eximius et ipse, vt audio, pictor, certè homo (quod eius scripta declarant) ingenio et de his artibus iudicio propè singulari, in libris de illustribus architectis, sculptoribus, et pictoribus, Italicè ab se scriptis memoriae prodidit, cùm idem Perucius aliquot pontificibus maximis probitatis atque artium nomine fuisset gràtissimus, tamen laudatissima quadam modestia adèo semper ab importuna illa petacitate, sine qua in aulis principum impetrari nihil potest, artisque atque operae suae venditatione abhorruerat vt homo affecta iam aetate, fortuna tenui et inopie proxima, vxoris et liberùm alendorum graui onere pressus vix haberet vnde se suosque sustentaret. Cùm itaque, id quod vel forti et constanti viro in eiusmodi calamitate ignoscendum esset, moerore contabescere inciperet, Clemens septimus Pont. Max. sentiens tandem quam egregij artificis iacturam illius obitu facturus esset; quinquaginta ei aureos nummos vna cum amantissima illa quidem, sed sera adhortatione, vt si qua re egeret, fidentissimè peteret, dono misit. Itidem sua Lombardo modestia damno fuit. »

expresse de donner un relief nouveau à son rôle et à son influence. Je crois avoir suffisamment démontré que le mémoire portant pour devise : *Ma di tutti i sopradetti*, etc., s'il ne peut être confondu avec celui précédemment analysé, n'en constitue pas moins une œuvre superficielle dont la publication ne pourrait contribuer que dans une mesure insuffisante à réaliser le but poursuivi par l'Académie. »

Je ne sais si le savant membre du jury considère son travail comme « une contribution à l'histoire des arts » ; mais si la suffisance est certainement l'un des caractères de ses démonstrations, j'estime que, pas plus que pour la monographie d'un maître, il n'est permis dans un document émanant d'un corps savant, d'être inexact, erroné et superficiel.

C'est au lecteur que je soumets tout à la fois mon travail et les conclusions du rapport ; c'est à son jugement que je fais appel. Il voudra bien examiner aussi l'utilité qu'il y avait à faire connaître celui de l'Académie, ainsi que les considérants sur lesquels le verdict est fondé.

En terminant, je voudrais encore émettre le vœu que le corps académique maintienne au concours la vie de Lombard. Nous pourrions ainsi espérer enfin la lumière, « la mise en relief nouveau du rôle et de l'influence » de l'artiste que nous avons étudié. A vrai dire, nous le souhaitons sans l'espérer. Mais si l'Académie n'ose, de crainte d'un fiasco complet, maintenir au concours « la meilleure notice consacrée à la vie et aux travaux de Lambert Lombard », ne me donne-t-elle pas le droit de dire aux membres de son jury, avec le vieil Horace :

« ... *Si quid novisti rectius istis,*
Candidus imperti; si non, his utere mecum. »

Le concours pour le prix de Stassart n'aura servi cette fois qu'à « mettre en relief nouveau » la science et l'impartialité de deux des commissaires du jury. Il servira aussi — et ceci est notre désir, le but réel de cet épilogue — à éclairer une fois de plus les travailleurs disposés à prendre au sérieux ces sortes de concours. Puissent-ils ne s'y aventurer que par des travaux assez solidement préparés pour, en cas d'échec, être offerts au public sous leur propre responsabilité! Ils pourront de la sorte toujours interjeter appel et faire au besoin reviser le jugement qu'ils ne sauraient accepter, jugement dicté par l'antagonisme des opinions et des doctrines, et, en réalité, motivé par des convictions qui n'auraient pas l'heur de plaire aux juges du tournoi.

This book should be returned to the Library on or before the last date stamped below.

A fine is incurred by retaining it beyond the specified time.

Please return promptly.

NOV 25 '67 H

1707 703

CANCELLED

DEC 20 '67H

1767119

CANCELLED

JAN 20 '68H

1814953

CANCELLED

